Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

NUEVA SÁTIRA
EN LA FICCIÓN POSTMODERNISTA DE LAS AMÉRICAS

Rosa María Díez Cobo

PUV

NUEVA SÁTIRA
EN LA FICCIÓN POSTMODERNISTA
DE LAS AMÉRICAS

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

Directora
Carme Manuel

NUEVA SÁTIRA
EN LA FICCIÓN POSTMODERNISTA
DE LAS AMÉRICAS

Rosa María Díez Cobo

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans
Universitat de València

© Rosa María Díez Cobo, 2006

Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas

1ª edición de 2006
Reservados los derechos de autor
Prohibida su reproducción total o parcial sin consentimiento escrito del autor
ISBN: 978-84-370-8382-7

Imagen de la portada: Gema Goig
Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València
http://puv.uv.es
publicacions@uv.es

A mis padres

Índice

INTRODUCCIÓN: "*Satura, sátiro, sátira*" 15

I. POSTMODERNISMO

Precedentes teóricos 23
El postmodernismo en la teoría literaria 33
Multiculturalidades postmodernas hispanoamericanas 44
Cronotopo postmoderno: intertextualidad y parodia 53

II. SÁTIRA: DINÁMICAS DE UN GÉNERO

Sátira: convenciones teóricas y entidad genérica 65
Teorías modernas sobre la sátira. Yale y Chicago 77
Teorías para una "sátira postmoderna" 84
Sátira y márgenes/sátiras ex-céntricas 100
Hacia una redefinición de lo satírico en la literatura postmoderna 104

III. HISTORIOGRAFÍAS POSTMODERNAS

Consideraciones generales 107
Historiografías heréticas 111
"New Historicism" y narrativa historiográfica postmoderna 125
Historiografía + parodia + sátira: metaficción historiográfica 133
Libro de Manuel: las dimensiones enfrentadas de la revolución 140
The Public Burning: dialécticas historiográficas de la Guerra Fría 158
The House on the Lagoon: la reivindicación historiográfica de los márgenes en Puerto Rico 175

IV. HUMOR NEGRO: LA IRREVERENCIA EXISTENCIAL DE LO SATÍRICO

Consideraciones generales 193
Acercamientos teóricos al concepto de humor en el siglo XX 195
¿Humor postmodernista = humor negro? 213
Humor negro en la literatura postmodernista americana 227
La filiación del humor negro 234
The Floating Opera y *The End of the Road*:
paradojas de humor y muerte 238
Slaughterhouse-Five: desde Dresde a Trafalmadore 257
El color del verano o Nuevo jardín de las delicias:
carnaval narrativo y catarsis sexual 277

CONCLUSIONES 297

BIBLIOGRAFÍA 307

Abreviaturas de títulos

Libro de Manuel: LM

The Public Burning: TPB

The House on the Lagoon: THL

The Floating Opera: TFO

The End of the Road: TER

Slaughterhouse-Five: SF

El color del verano: ECV

By using each other, each other's texts,
we keep on living, imagining, making...

Kathy Acker

Introducción

"*Satura, sátiro, sátira*"

Con el paso de los siglos, al concepto de sátira se le han venido atribuyendo un nutrido número de prescripciones estructurales, temáticas e ideológicas con frecuencia incompatibles entre sí. El *ethos* versátil y proteico que así ha adquirido todo lo relativo a lo satírico ha desembocado en prolongadas discusiones académicas que se han afanado por evaluar su idoneidad en los marcos artísticos más contemporáneos. Con frecuencia, esta tendencia predominante de la crítica moderna en su acercamiento a la sátira, ha corrido en menoscabo de la concepción teórica de lo satírico, al tiempo que ha contribuido a reducir la percepción sobre la autonomía estética y las posibilidades textuales de la sátira. De esta manera, se ha dedicado a menudo más espacio al examen de las nomenclaturas de lo satírico que a sus manifestaciones estéticas y sus implicaciones ideológicas, las cuales de forma llamativa evidencian una práctica textual vital y próspera dentro de la literatura contemporánea. Esta situación emana, en buena medida, de la arraigada pervivencia de las admoniciones formales de raigambre neoclásica sobre la ontología de lo satírico, propensión crítica con posterioridad revalidada por el respaldo neocrítico a aspectos estructurales y formales en la literatura. Por consiguiente, no es sorprendente que la sátira se haya visto anulada bajo la conspicua acusación de tratarse de un modo retórico e invariablemente, como resultado de ser considerada una forma textual reaccionaria, anquilosada y difícilmente compatible con la inestabilidad y los parámetros fluctuantes de la narrativa postmodernista. Desde esta perspectiva, dentro del panorama crítico contemporáneo la sátira se transforma en epítome de la oscilación entre la reticencia a abandonar las convenciones genéricas clásicas de antaño y la imposibilidad de sustraerse al reconocimiento de la evolución y expansión de un modo que, en su andadura estética, ha progresado gracias a la adquisición de novedosas dimensiones significativas. De esta manera, la sátira parangona las dinámicas de ruptura postmodernista que al tiempo que integran modos discursivos pretéritos, los reformula en un ejercicio de relectura y subversión de paradigmas estéticos secularmente refrendados. En tal caso, cualquier investigación concerniente a la sátira dentro del marco literario postmodernista implicará por tanto atender a esta doble y problemática faceta —clásica y postmoderna— que en la actualidad pugna por la expansión de los horizontes críticos y estéticos de lo satírico.

El presente estudio nace de un interés por explorar algunos de los más controvertidos aspectos del tan debatido fenómeno del postmodernismo en su proyección literaria. A través del acercamiento a la estrategia textual de la sátira, una de las áreas más relegadas de las teorías postmodernistas, este volumen pretende mostrar la capacidad de transgresión discursiva que se puede hallar en la coalición de sátira y postmodernismo. En concreto, mi estudio se orienta hacia la consolidación de unos fundamentos teóricos que permitan dar cuenta de la diversidad de la narrativa contemporánea postmodernista en el ámbito del continente americano, en conjunción con las posibilidades críticas que le brindan las prácticas satíricas en la literatura. Esta pretensión tan general responde a la preeminencia que el postmodernismo y sus más diversas implicaciones están gozando en los círculos académicos de todo el continente y al papel central que lo satírico juega en gran número de las narrativas postmodernistas producidas en este marco cultural. Esto, a su vez, propicia el establecimiento de un marco de estudio comparativo que permitirá ya no sólo el reconocimiento del papel que la sátira desempeña en la literatura postmodernista de las Américas, sino también el análisis de las formas que revisten las estructuras narrativas postmodernistas y las funciones que adopta lo satírico en diferentes escenarios culturales. Como puede desprenderse del título de este proyecto, mi objetivo principal es el de proponer una evaluación crítica preliminar que aborde la presencia y relevancia de lo satírico en la narrativa postmoderna contemporánea de las Américas. Más concretamente, y dada la conveniencia de delimitar mi campo de investigación, abordaré la relectura de los presupuestos formalistas que han venido limitando la evolución de la ontología satírica con relación a dos vertientes narrativas donde la sátira ha ganado especial auge en la literatura postmodernista: la metaficción historiográfica y el humor negro.

Es indudable que cualquier evaluación que se pretenda acometer sobre lo satírico ha de implicar necesariamente el reconocimiento de la dilatada presencia de la sátira en la literatura de todos los tiempos, y por ende, de la dificultad intrínseca que se plantea en un estudio de tal calibre. De ahí que buena parte de la base teórica de esta investigación se dedique al examen diacrónico de los hitos críticos que han determinado el devenir ontológico de lo satírico hasta la actualidad. Desde el contundente pronunciamiento, "Satura quidem tota nostra est", que Quintiliano formulara en su *De institutione oratoria* [X, i, 93], y que delimita las bases formales del género satírico al tiempo que lo nacionaliza, hasta los ejemplos más recientes, de lo que Steven Weisenburger denomina "degenerative satire", localizamos un enorme elenco de manifestaciones culturales, literarias, pictóricas, arquitectónicas, folclóricas, etc., que han venido siendo apostilladas de "satíricas". Este extenso periodo de desarrollo se ve acompañado, a su vez, por una no menos amplia diversidad funcional y formal de la sátira que, lejos de facilitar este examen, lo complica en buena manera. En el caso que aquí me ocupa, la sátira en la narrativa postmoderna, afrontamos toda una serie de dificultades adicionales, entre ellas, el tardío reconocimiento que ha merecido la sátira a ojos de críticos y teóricos, caso justamente opuesto al de la parodia, que ha conocido un florecer crítico inédito pero perfectamente acorde con la primacía que goza lo textual dentro del postmodernismo. Así pues, como ya se ha venido indicando, este proyecto viene incentivado por la observación de que esta acusada falta de atención a la sátira dentro de la literatura postmodernista no responde a su irrelevancia o a su escasa presencia en sus narrativas; bien al contrario, numerosos son los trabajos y notables las referencias en torno al fecundo papel que juega lo satírico en obras centrales del corpus literario postmoderno. Sin embargo, si bien esta presencia se ve reconocida en

narrativas individuales, desde un marco teórico más amplio apenas se ha despertado algún interés por un examen sistemático y global de lo satírico en la literatura postmodernista. El impulso que guía este proyecto es el de elaborar una hipótesis de análisis válida, que permita un acercamiento teórico adecuado al concepto de la sátira en la narrativa postmoderna, y que trate de esclarecer el porqué de su idiosincrásico carácter frente a la práctica satírica en otros periodos literarios. Asimismo, establecer unas demarcaciones epistemológicas y taxonómicas operativas, aunque no definitivas, y tratar de dilucidar los motivos por los que la sátira se ha visto claramente desterrada en los estudios actuales, o supeditada a lo paródico, son también objeto primordial de mi estudio.

En un sentido más general, la aportación a la teoría literaria que me planteo es la de posibilitar la apertura de dos frentes críticos. De una parte, con relación a la sátira, me propongo reintegrar su consideración dentro de las teorías postmodernistas de donde ha sido, en mi opinión, desacertadamente proscrita. Como hipótesis inicial, se puede considerar que el motivo de este rechazo se encuentra en las fuertes resonancias formalistas y moralistas que se han venido imbricando en sus definiciones. Por otra parte, propondré, de forma implícita, las posibilidades de la teoría y práctica postmodernista en ámbitos literarios "ex-céntricos" dentro de un enfoque comparado en narrativas americanas contemporáneas. Asimismo y siguiendo la línea anterior, se valorará el papel de la sátira en estas narrativas ex-céntricas puesto que, como ocurriera en el caso de la teoría postmodernista, la sátira ha sido también postergada dentro de los estudios que se ocupan de éstas —feministas, *queer*, postcoloniales, etc.[1] La razón, en este caso, parece responder al nexo que con frecuencia ha ligado ideológicamente al ejercicio satírico con los discursos hegemónicos que han prevalecido en toda sociedad.

Conviene señalar cómo en este proyecto soslayaré un análisis más pormenorizado de las controversias y dificultades que se plantean a la hora de dirimir aspectos teóricos acerca de la ontología satírica. Se ha debatido sobre la taxonomía más correcta a aplicar sobre los modos y funciones satíricas, lo que ha desembocado en un insoluble dilema entre los conceptos de género, modo, tropo o tonalidad discursiva. A modo de apunte general, y a ello me remitiré en su momento, podemos señalar que el status de lo satírico vendrá determinado más bien por las coordenadas estéticas y culturales dominantes en la época en la que se localice el elemento satírico objeto de análisis, o por el propio modo en que los materiales se integran en una obra concreta más que por un supuesto carácter intrínseco a ella. A este respecto, y a la vista de la flexibilidad que promulgan las directrices filosóficas y estéticas del postmodernismo, destacaré aquellas caracterizaciones del concepto de género que, como la formulada por Mijail Bajtín, propugnan la revisión del término en función de su ubicación cultural: "Genre is reborn and renewed at every new stage in the development of literature and in every individual work of a given genre" (1984: 106). Igualmente, aunque considero imprescindible aludir a toda un serie de conexiones que tradicionalmente se han establecido entre sátira y modos o géneros estructural o semióticamente análogos, como son el grotesco, el pastiche, lo burlesco, la comedia o la invectiva, debido a limitaciones de espacio, restringiré mi análisis a las relaciones que la sátira presenta con la parodia y el humor. Estos modos narrativos, todos ellos preeminentes en la ficción postmoderna, han permitido a la sátira una revitalización de las estructuras

[1] El término "ex-céntrico" en este contexto teórico ha sido popularizado por la teórica Linda Hutcheon, quien lo define ampliamente como "the decentered perspective, the 'marginal', [...] (be it in class, race, gender, sexual orientation or ethnicity)" (2000: 12).

teóricas formalistas que han tendido a anquilosar las manifestaciones estéticas de esta última. En cualquier caso, conviene subrayar cómo los extensos estudios que se han dedicado a esta materia de deslindamiento genérico han tenido, en su mayor parte, un resultado improductivo dadas las frágiles bases sobre las que en general se asientan. En este sentido, la sátira demostrará ser una estructura genérica muy amplia en la que confluyen multitud de estrategias de ruptura textual de entidad diversa. Del mismo modo, he optado por prescindir, en buena medida, de un examen pormenorizado de las abundantes teorías formalistas que han concebido la sátira como una estructura orgánica integrada por un número finito de tipos, recursos y funciones. Esta vertiente teórica, amén de fortalecer concepciones inmanentistas de lo satírico, entraría en discordia con las premisas estéticas postmodernistas sobre las cuales se edifica el acercamiento que pretendo llevar a cabo. En otro plano, he relegado el examen del papel exegético que juega el lector a la hora de dirimir aspectos tocantes al contenido y funcionalidad de la sátira. Esta faceta, sin duda esencial, desviaría el objetivo central de este estudio.

En términos generales, mi propuesta aspira a reconocer en la sátira un modo que, en conjunción con la ideología *desestabilizadora* y *contestataria* del postmodernismo y otras estrategias textuales, constituye un ejercicio semiótico de ruptura y exposición de las discontinuidades que forman cualquier proceso significativo. En palabras de Linda Hutcheon, "[postmodernism] installs the power but then contests it" (1988: 180). La sátira se instituirá en los espacios postmodernos como una renovada entidad semiótico-cultural que recibe, transforma y reactiva conceptos tan diversos como los de carnaval y de sátira menipea tal como los formulara el teórico Mijail Bajtín, o la noción de humor negro que en Norteamérica se situó en los prolegómenos mismos de la narrativa postmoderna. Así, propongo un acercamiento revisionista al concepto de sátira que, si bien entronque con paradigmas teóricos anteriores, se desvincule de ellos en aquellos aspectos que restrinjan una lectura contextualizada del fenómeno satírico. Es decir, el recurso sistemático y la aplicación "transhistoricista" de modelos teóricos previos de sátira demuestra arrastrar numerosas carencias que repercuten negativamente en la aprehensión teórica del texto satírico concreto. Por ello, creo imprescindible llevar a cabo previamente una modificación importante de las convenciones terminológicas y conceptuales que han rodeado tradicionalmente a la sátira. En este sentido, trataré de mostrar la invalidez de presupuestos formulados desde perspectivas formalistas o arraigados en el imaginario popular. Entre ellos cabe destacar aquéllos que hacen alusión a las pretendidas cualidades o aspectos didácticos, moralizantes, ejemplarizantes o burlescos que engendra el ejercicio satírico. La pervivencia de estos lugares comunes en la teoría contemporánea es tan notable que incluso Linda Hutcheon, una de las teóricas más señeras del postmodernismo, ha declarado que el objeto de la sátira es, por sistema, "extra-mural" (1985), aspecto éste que se considerará en mayor profundidad en el capítulo segundo de este estudio.

La definición preliminar que propongo considera la sátira postmoderna como una estrategia metadiscursiva de naturaleza dual y política, cuya transgresión textual se moviliza en función de una capacidad crítica activada por mediación de una serie de mecanismos trópicos, como pueden ser la ironía o el humor, y que se dirige a un objetivo u objetivos *con-textuales* que aprehende por medio de un proceso analítico-sintético, que le permite examinar y cuestionar la estructura aprehendida en cuestión, asimilándola a su propia textualidad. Estos objetivos "con-textuales" a los que aquí aludo se corresponderán, en gran medida, con todos aquellos códigos sociales, políticos y culturales que el

mecanismo satírico someterá a análisis crítico a fin de detectar sus posibles deficiencias, o de denunciar sus estrategias deliberadas de "autolegitimación". No cabe duda que esta definición provisional adolece de una cierta vaguedad conceptual, lo que planteará más cuestiones que respuestas definitivas, puesto que, ¿sobre qué premisas ideológicas se fundamentarán los presupuestos teóricos de lo satírico? ¿Cómo se puede llegar a conceptuar todo el proceso de transgresión satírica? ¿Es siempre la sátira una categoría indefectiblemente unida a la ironía? ¿Cuál es la auténtica naturaleza de ese objeto o código "con-textual" hacia el que se orienta? ¿Es lícito adoptar o reelaborar concepciones teóricas pretéritas a fin de caracterizar la sátira postmoderna sin una revisión previa de sus componentes? El considerar la sátira en el terreno de la postmodernidad y en relación con la parodia y el humor también planteará cuestiones tales como, ¿es compatible la sátira con la inestabilidad y provisionalidad ideológica postmodernas? Al tratarse todas estas nociones de entidades metadiscursivas, ¿no correremos el peligro de edificar una construcción imposible, incongruente en su misma estructura? A pesar de todo ello, no todo son características opuestas o excluyentes, ya que postmodernismo —como fenómeno cultural— y la sátira —como estrategia textual— son construcciones que presentan un buen número de factores que las cohesionan. Uno de los más destacados lo encontramos en que el postmodernismo, al igual que la sátira, no elude sus relaciones contextuales, es decir, no aspira a un esteticismo autónomo o pleno, lo que favorece la armonía e interacción de ambas. Asimismo, la penetración de estrategias satíricas en la ficción postmoderna acentúa, semántica y estructuralmente, las numerosas vías de exploración textual sobre sus posibles marcos de referencia, socavando el acercamiento monológico que en general ha venido guiando las teorías literarias.

Por otra parte, como ya se ha señalado con anterioridad, la notable extensión del ámbito de lo satírico obliga a la acotación de áreas de estudio distintivas, entre las que he seleccionado la parodia —en su forma más específica de metaficción historiográfica— y el humor negro. Dentro del ámbito literario postmodernista, como mostraré en la sección práctica de este estudio, se nos ofrece un extenso corpus de novelas que sobresalen por el recurso a este uso coaligado de mecanismos textuales. Así, entre las múltiples tendencias que exhibe la narrativa postmodernista, una de las más destacadas se relaciona con la relectura y el cuestionamiento de las estructuras historiográficas tradicionales que han tendido a privilegiar determinadas versiones históricas en función de intereses diversos. Qué duda cabe que desde los márgenes de producción literaria muchos autores han hallado en esta posibilidad una conveniente estrategia que promueve el desmoronamiento de las certezas oficiales e individuales. El resultado crítico-satírico que emanará de este afán paródico de naturaleza revisionista y desublimadora será la evaluación de aquellos códigos sociales y culturales que posibilitan el establecimiento de éstos en detrimento de las historias y versiones minoritarias o marginadas. A su vez, el humor negro, concebido como una forma idiosincrásica de la sátira postmodernista, se probará como un efectivo instrumento crítico que, al tiempo que desbarata las estructuras formales más características de los procesos humorísticos convencionales, contribuye a incentivar las dinámicas deconstructoras que movilizan a la sátira postmodernista. La conexión de sátira y humor posibilita en buen número de narrativas postmodernistas la exploración de la versatilidad formal e ideológica de la sátira, rompiendo con ello las visiones anacrónicas tantas veces pronunciadas sobre la naturaleza de lo satírico.

Tras haber establecido algunos de los presupuestos teóricos sobre los que se desenvolverá la mayor parte de mi proyecto y dada la imprecisión y complejidad de éstos, considero imprescindible acotar lo que ha de ser mi marco de estudio, así como el método que seguiré para la aplicación de estas teorías. Las reflexiones sobre el postmodernismo, sus manifestaciones y dinámicas filosóficas y estéticas a las que de forma preliminar apuntaba en la presente introducción, nos remiten a una aceptación del conflicto y la flexibilidad conceptual como componentes integrantes de una visión más pluralista y relativa sobre el mundo y las manifestaciones culturales. Contrariamente a la inclinación por la continuidad, la lógica, la originalidad y la forma pura, la postmodernidad exhibe una acentuada inquietud hacia los conflictos conceptuales derivados de la fragmentación y la disonancia en todas las dimensiones teóricas y culturales posibles. En este sentido, la conexión entre poder y saber se transforma en una de las cuestiones capitales dentro de los debates postmodernos. Esto ha provocado, a su vez, un interés creciente por la alteridad como reflejo vívido del tipo de control ejercido sobre ciertos grupos étnicos, sexuales y sociales. Precisamente a través de esta diversidad de posiciones el postmodernismo, coaligado con otros movimientos activos como los estudios de género, postcoloniales o culturales, emprende una lucha para posibilitar la restitución de la palabra a aquéllos a los que les fue arrebatada, si es que en algún momento gozaron de su uso público y social. Todos estos aspectos, unidos al escepticismo hacia las concepciones modernas de progreso como algo linear, acumulativo y positivo, aportan una especial idiosincrasia al postmodernismo como fenómeno social y cultural. Al eclecticismo estético postmoderno se suma, como se ha venido apreciando, un marcado compromiso político que se muestra de manera preeminente en la apropiación paródica de elementos textuales históricos y en la introducción del humor negro como instrumento crítico de primer orden, lo que responde no sólo a un interés por la integración del pasado y el presente, sino al desmantelamiento de todos los discursos que se alzan, sin reconocerlo, sobre su propio paradigma de legitimación. Así la trabazón de parodia y el humor negro con modos satíricos facilitará la elaboración de una crítica más completa de aquellos códigos sociales, políticos y culturales que subyacen a los distintos órdenes sociales y su articulación. Éste es, en buena medida, el marco teórico sobre el que se asienta la sección práctica de mi acercamiento crítico.

Para llevar a cabo el análisis de esta confluencia de la sátira con la parodia —bajo la modalidad específica de la metaficción historiográfica— y el humor negro se requiere, como así desarrollaré en el segundo capítulo de este estudio, una relectura del concepto de sátira a la luz de los planteamientos teóricos postmodernos. Quebrando así las nociones formalistas que tan hondamente se han adherido a la práctica satírica, se puede replantear un empleo de la sátira como herramienta crítica fundamental dentro de las narrativas postmodernas. Este aspecto es muestra de una marcada disyunción entre ficción y teoría literaria, en tanto que, como ya se ha señalado, las numerosas muestras satíricas a las que nos enfrentamos en las novelas postmodernas contradicen la oscuridad a la que han sido sometidas desde la crítica. En otra línea, se podrá percibir cómo, en ningún momento a lo largo de este estudio, he trazado definiciones propias concluyentes acerca de los muchos términos claves presentados. Esto responde a dos cuestiones principales: de una parte, dado el marco de multiplicidad conceptual que suple la teoría literaria postmoderna, me he decantado por mantener caracterizaciones abiertas y fácilmente maleables a fin de posibilitar la integración de matices que se adecuen a análisis narrativos concretos. Con

esto pretendo de algún modo subsanar y no caer de nuevo en definiciones periclitadas que, como intentaré mostrar, en poco han beneficiado la mejor compresión y sistematización de la sátira en las narrativas contemporáneas. Por otra parte, y especialmente en lo que a la sátira se refiere, subrayaré la gran ausencia de estudios teóricos pertinentes que abordan este tema. De los pocos que he localizado, se observará su tendencia a llevar a cabo revisiones etimológicas e históricas sobre el término, y a valorar la pertinencia de su aplicación en marcos contextuales determinados. Con todo, ninguno de estos estudios aventuran tampoco caracterizaciones consistentes, a sabiendas de la dificultad intrínseca que plantea la reformulación de una noción tan ensombrecida pero que, paradójicamente, ocupa una posición tan preeminente en la ficción contemporánea.

En la primera de mis secciones prácticas mi acercamiento al concepto de lo satírico se lleva a cabo desde la observación de la fuerte ligazón que bajo la designación de metaficción historiográfica efectúan la parodia —con su reutilización irónica de textos historiográficos y/o de los procesos de configuración historiográfica subyacentes a estos— y la sátira —como crítica, también irónica, de los códigos culturales que, explícita o implícitamente, modulan la práctica historiográfica en cuestión. Partiendo de estos supuestos teóricos, es decir, mostrando la plausibilidad y relevancia de una confluencia de las nociones de parodia y sátira dentro de un marco de relectura historiográfica postmoderna, y tomando ésta como herramienta crítica de primera mano, procederé al estudio crítico de las novelas *Libro de Manuel*, *The Public Burning* y *The House on the Lagoon* que han sido seleccionadas por su particular recurso al mecanismo de la metaficción historiográfica y por la funcionalidad central que todas otorgan a la sátira, coaligada con esta recuperación paródica de discursos historiográficos. En lo que concierne a la sección dedicada al humor negro y su interacción con la sátira en la literatura postmodernista, mi énfasis de nuevo recae sobre la versatilidad formal y temática del humor negro. Apuntando hacia un universo donde reina el mayor caos, el humor negro servirá como herramienta de mediación entre lo trágico y lo cómico. A su vez, su convergencia con formas satíricas posibilitará una crítica total de los discursos de trascendencia y legitimidad que han venido guiando las estructuras ideológicas de control social. Se tratan ambas de formas discursivas cuya clara escisión resulta complicada lo que, una vez más, dará muestra patente de la imposibilidad de establecer nomenclaturas precisas en el ámbito de lo postmodernista. En cualquier caso, es la rehabilitación del modo satírico, tan largamente obviado, lo que favorecerá su análisis junto con el no menos relegado concepto de humor negro. Las novelas *The Floating Opera*, *The End of the Road*, *Slaughterhouse-Five* y *El color del verano* darán buena muestra de la revitalización postmodernista de ambos términos.

La metodología que seguiré para llevar a cabo mi acercamiento se fundamenta en el examen progresivo de los aspectos formales y temáticos más relevantes que se forman y entretejen en estas ficciones. Por ese motivo, considerando la heterogénea procedencia de estas obras, así como lo multiforme de sus formas y tópicos, aportaré alguna información sobre los contextos de los que se nutren, y que todas ellas hacen entrar en diálogo por su privilegiada ubicación como artefactos discursivos revisionistas de diversos ámbitos culturales. De forma análoga, la inclusión de comentarios referentes a la negativa acogida que todas estas ficciones recibieron en el momento de su publicación, me permitirá dar pie a una ulterior reflexión sobre las dificultades engendradas en el acto receptor cuando no se alcanza a percibir la intención lúdica que comportan estos textos. De esto deriva la falta de

orquestación que posibilita un conveniente diálogo entre autor-lector-contexto, cuestión que tanta relevancia posee en el caso específico de la sátira. Con posterioridad desgajaré las diversas capas de significación que en las propias novelas activan los mecanismos de la metaficción historiográfica y del humor negro como procesos marcadamente dialógicos en su estructura. En conclusión, en mi análisis práctico no me he adherido a ninguna disposición teórica concreta, más que la ya proporcionada por el marco teórico postmodernista, sino que más bien he buscado explorar las posibilidades y potencialidades de elaboración textual y de interpretación que la metaficción historiográfica y el humor negro, como tipos discursivos genuinamente postmodernos, brindan al modo satírico.

I

Postmodernismo

> Creemos que el fin último de las ciencias humanas no es constituir al hombre, sino disolverlo.
>
> Claude Lévi-Strauss

Precedentes teóricos

Mucho se ha debatido en torno al controvertido carácter, implicaciones y repercusiones del postmodernismo como movimiento filosófico y cultural que se ha hecho sinónimo del periodo histórico que se inicia en la segunda mitad del siglo XX, y que ha recibido, también desde otros ámbitos, la denominación de postindustrial. Y si el debate sigue vigente en aquellos contextos donde vio la luz, Estados Unidos y Europa, con mucho más furor y recelo se está recibiendo el término en áreas culturales "periféricas" en las que se ha introducido en las últimas décadas. La significativa eclosión de nociones como la de multiculturalismo ha contribuido, además, a replantearse la necesidad de restringir o ampliar los límites discursivos de las teorías postmodernistas. En este sentido, algunos teóricos postulan que el postmodernismo, como inicialmente se concibió, ha tocado ya a su fin. Otros, en cambio, a la vista de sus presuntas afinidades con todo un complejo entramado de conceptos ven, por el contrario, cómo el postmodernismo se hallaría en uno de sus momentos más prósperos. No ahondaré en esta problemática concreta; sin embargo, sí considero que es posible y, quizá también conveniente, hablar de dos fases principales en el devenir del postmodernismo. Así, a grandes rasgos, podemos establecer dos momentos principales en el desarrollo de la teoría y praxis literaria postmodernistas. El primero se correspondería con su fase de inicio hacia los años 60 en el ámbito de la literatura norteamericana. Desde entonces y hasta la actualidad, el postmodernismo ha demostrado un enorme potencial regenerativo e integrador de tendencias y prácticas diversas, más allá de las fronteras de su centro de origen, dando lugar a una segunda fase de tonalidad eminentemente multicultural. De este modo, si en los 60 y 70 se singularizaban como postmodernistas un número de obras de un elenco bien concreto de autores, y cuyo denominador común se fundamenta en una aparente homogeneidad en cuanto a sus intereses y formas estéticas, en décadas posteriores esta lista de autores se diversificará y con ello también su rango de inquietudes literarias.

A la hora de abordar "arqueológica" y "genealógicamente" los orígenes del postmodernismo es imprescindible trazar una línea que nos retrotraiga a una serie compleja e imbricada de tendencias filosóficas y artísticas que convergen en el imaginario postmoderno. No obstante, la crítica acerca de las tendencias y manifestaciones postmodernistas es tan abundante que a todas luces resulta innecesario, por reiterativo y en nada innovador, llevar a cabo un nuevo repaso exhaustivo de todas las teorías habidas hasta el momento. Por este motivo, en este capítulo me remitiré a sus aspectos más puntuales, concentrando con posterioridad mi atención en la potencialidad del discurso postmoderno a la hora de trasvasar el marco de sus fronteras fundacionales originarias, y las polémicas y dificultades que esto ha engendrado. Además, dado que una de las orientaciones generales de mi estudio acerca de la rehabilitación del concepto de sátira dentro de la narrativa postmodernista entra en conexión con la modalidad discursiva de la metaficción historiográfica será, sin duda, imprescindible referirse a conceptos tan ligados con el postmodernismo como son la intertextualidad y la parodia.

Con referencia a las condiciones culturales que constituyeron el fermento fundamental del postmodernismo cabe aludir a una serie de corrientes de pensamiento encarnadas por autores situados en corrientes teóricas distintas. No conviene olvidar que muchos de los aspectos que se han convertido en fundamentos básicos o en caballos de batalla para las corrientes críticas postmodernistas fueron anticipados por pensadores de índole diversa. Más allá de las estribaciones de esta centuria hallamos a figuras tan significativas como Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger o Albert Einstein que, en su momento, ya desarticularon las premisas tradicionales que buscaban corroborar la condición objetiva del individuo, así como las certidumbres de un tiempo y un espacio autónomos, externos al conocimiento humano. Sin embargo, entre las tendencias revisionistas que ya en pleno siglo XX han mostrado una beligerancia crítica más profunda cabe destacar el postestructuralismo, cuyos postulados son, en la mayoría de los casos, convergentes con los del propio postmodernismo, como más adelante se apuntará.[1]

Pese a presentar diferencias de enfoque y planteamiento diversas, una constante común a las distintas teorías y acercamientos de base postestructuralista, es la pérdida de la confianza que la Ilustración, el evolucionismo o el marxismo depositaron en la capacidad humana, la razón y el progreso en vista de la generalización de un escepticismo venido de la mano de un ambiente político, social y cultural profundamente desestabilizado. En este sentido, en su estudio de la evolución de los paradigmas teórico-literarios, el crítico marxista Terry Eagleton ha visto en su surgimiento el reflejo del fracaso que acompañó al movimiento estudiantil y obrero de 1968, algo que, según él, justificaría la atención que todas estas corrientes prestarán al lenguaje en detrimento de la historia y las circunstancias externas al lenguaje y al texto (1996: 123). En cualquier caso, más allá de sus posibles inconvenientes, estas líneas de pensamiento revisarán críticamente todos los supuestos filosóficos fundamentados sobre concepciones metafísicas de raigambre hegeliana y sobre el cuestionamiento de los "grandes relatos" homogeneizadores y absolutistas que han

[1] En el capítulo introductorio a su obra *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (1982), Jonathan Culler hace un buen balance de las problemáticas teóricas en torno a estos conceptos y sus implicaciones. Más en concreto, planteará la ambivalencia terminológica y las numerosas polémicas que se arrastran dentro de estos marcos de análisis teórico. Valga como ejemplo de su postura la reveladora frase con la que da inicio a su introducción: "If the observers and belligerents of recent critical debates could agree on anything, it would be that contemporary critical theory is confusing and confused" (17).

venido dominando el panorama cultural occidental. Y partiendo de los aspectos más generales que he reseñado, es conveniente retomar el acercamiento más específico que nos lleva al desarrollo preciso de las bases teóricas fundamentales del postestructuralismo.

Es ya una constante a la hora de cifrar el momento inicial de estas perspectivas teóricas situarlo en relación de oposición frente a las corrientes formalistas que, en el campo de la lingüística, supusieron una revolución en la compresión y categorización del lenguaje y la comunicación humanas. Estas corrientes, sistematizadas bajo el nombre genérico de estructuralismo, ven remontar sus orígenes a los prolegómenos del siglo XX y se articulan en estrecha relación con las teorías literarias del formalismo ruso. El pensamiento estructuralista lleva aparejado una crisis incontrovertible de las tendencias naturalistas, humanistas y positivistas, subvirtiendo los postulados empíricos que dichas tendencias reivindicaban a través de la experiencia sensible como fundamento racional del conocimiento humano. La teoría sobre la naturaleza del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure se ha cifrado en este terreno como el momento *sine qua non* para el desarrollo de los postulados estructuralistas. Su consideración dual, arbitraria, relacional y diferencial del signo lingüístico y de la lengua como sistema abstracto de signos se extrapola al texto, a las certezas tradicionales, a las verdades esenciales y al propio sujeto humano que pasan a disolverse y a ser interpretados como estructuras sistemáticas que articulan cada uno de los fenómenos culturales y sociales. En resumidas cuentas, el estructuralismo se convierte en piedra de toque para el posterior cuestionamiento de la ley tradicional de la causalidad, el paso del mundo objetivo como entidad independiente a subsidiaria del subjetivo, y la inversión de la secular dicotomía entre ser y pensar que se decantará manifiestamente a favor de la segunda. El correlato estructuralista en el terreno de la teoría literaria lo constituyó, en Estados Unidos, la corriente de la Nueva Crítica que alcanzó su auge en los años 40 y 50, cuyo fundamento formalista descansa sobre el énfasis en la unidad orgánica de las partes constitutivas del texto literario. Terry Eagleton, por su parte, considera que son cuatro las aportaciones fundamentales de las teorías estructuralistas a la crítica literaria:

> 1) it represents a remorseless *demystification* of literature [since it is] recognized that the literary work, like any other product of language, is a construct; 2) it implicitly questioned literature's claim to be a unique form of discourse; 3) meaning [is] not "natural" or something eternally settled; 4) it is impossible any longer to see reality simply as something "out there". (92-94)

Al operar con oposiciones binarias (bien/mal, ser/conocer, etc.), el estructuralismo adolece, sin embargo, de un maniqueísmo atávico de raigambre metafísica. Por lo tanto, en las teorías estructuralistas subyace el deseo de dar forma "científica" a las disposiciones culturales "by identifying the *system* that underlies the infinite manifestations of any form of cultural production" (David Lodge, 1988: 107). De ahí que las lógicas postestructuralistas se activen como exploración de las estructuras dicotómicas que configuran el pensamiento estructuralista. Eagleton además señala una de las mayores dificultades que provoca el posicionamiento estructuralista, dado que establece en el lenguaje un sistema desgajado de la sociedad en la que se inscribe, en tanto prescinde en su teoría del agente humano: "It is to see language as a practice rather than as an object; and there are of course no practices without human subjects" (99). El punto de inflexión de donde arrancarían las críticas postestructuralistas sobre el estructuralismo residiría, según Eagleton, a la hora de abordar la dificultad de establecer una línea divisoria dentro del

sistema lingüístico, si se tiene en cuenta el planteamiento saussureano, por el que, se propone que toda lengua es una estructura de significado claramente acotada (1996: 110).[2]

Dentro de las concepciones postestructuralistas ocupa un lugar preeminente la tendencia crítica del deconstruccionismo con Jacques Derrida como su figura más emblemática. De hecho, a menudo se sitúa el germen del postestructuralismo como tal en la publicación del ensayo del filósofo francés "Structure, Sign and Play", donde Derrida apuntaba que "the structurality of structure had to begin to be thought" (1967: 107). Como ocurre con las nociones de postestructuralismo y postmodernismo su definición entraña no pocas dificultades, si es que ésta es posible de esbozar en modo alguno. Culler resume la cuestión señalando algunas de las concepciones más frecuentes en torno al término: "Deconstruction has been variously presented as a philosophical position, a political or intellectual strategy, and a mode of reading" (85). En sus propias palabras, Derrida concibe el deconstruccionismo como un impulso deslegitimador y subversor de las "metafísicas de la presencia" o filosofías tradicionales donde "we have not peaceful coexistence of facing terms but a violent hierarchy. One of the terms dominates the other (axiologically, logically, etc.), that occupies the commanding position. To deconstruct the opposition is above all, at a particular moment, to reverse the hierarchy" (Culler, 1982: 85).

En cualquier caso, el deconstruccionismo se constituye como un concepto maleable que no busca erigirse en doctrina ni en método, y que rehuye toda codificación de su propio ser o de su funcionalidad. Pero si algo ha legado la deconstrucción al postmodernismo es la sugerencia de que su aspiración no es la de "dismantling the structure of the text, but a demonstration that it has already dismantled itself", aspecto éste del que la ficción postmoderna dará sobradas muestras (Wolfreys, 1999: 267-281). El impulso deconstruccionista busca romper las oposiciones binarias establecidas por el estructuralismo no para hacer primar el par desfavorecido, sino para romper con las jerarquías de significado. En este sentido, Derrida apunta que un significante aislado no nos puede remitir nunca a un significado concreto, como propugnaba Saussure, sino constantemente a otros significantes superando así la dualidad estructuralista del signo. Esta preocupación la plasmó a través del neologismo *différance*, creado a partir del verbo *différer*, término homófono para los conceptos "diferenciar" y "postponer", a través del que ilustra el hecho de que el significado es tan sólo producto de una diferencia —en contraste con otros significantes— y de un momento diferido —respecto de sus relaciones contextuales específicas. Derrida define el término de forma más exacta como

> A structure and a movement that cannot be conceived on the basis of the opposition presence/absence. Différance is the systematic play of differences, of traces of differences, of the espacing by which elements relate to one another. This spacing is the production, simultaneously active and passive (the *a* of *différance* indicates this indecision as regards activity and passivity, that which cannot yet be governed and organized by that opposition), of intervals without which the "full" terms could not signify, could not function. (1982: 8-9)

[2] Me he ceñido aquí a la visión más tradicional sobre el estructuralismo y sus disposiciones teóricas. No obstante es interesante, al menos, reseñar cómo esta apariencia de incontrovertibilidad y de lógica causal que se aplica sobre la transición y relación del postestructuralismo con su antecesor, no debe ser reducida a términos simplistas. En este sentido, Jonathan Culler afirma de forma contundente que "the distinction between structuralism and post-structuralism is highly unreliable [...] it seems preferable to try another approach, which may permit a richer and more pertinent array of connections" (30). En la misma línea, Madan Sarup encuentra múltiples puntos de convergencia entre estructuralismo y postestructuralismo como, por ejemplo, su crítica común del historicismo decimonónico, sus replanteamientos del significado y su crítica de la filosofía de raigambre hegeliana (1993: 1-4).

La unidad significativa de significante y significado postulada por Saussure se resquebraja, anulándose la posibilidad de una correspondencia unívoca entre ambos. De este modo, los procesos deconstructivos buscan disputar los enfoques idealizados del lenguaje humano como si se tratase de un sistema capaz de aportar una visión diáfana sobre el mundo. El lenguaje, entendido desde este ángulo concreto, se constituye como entidad netamente material y construida, que interviene directamente en la formación de nuestras percepciones sobre el mundo. Por lo tanto, de esto se trasluce lo vano de cualquier búsqueda de identidad propia del signo, y también se deriva un ataque frontal contra el logocentrismo que ha imperado en los discursos culturales y científicos de forma preeminente. Y ya no sólo se descentralizan las estructuras lingüísticas y textuales, sino también las metalingüísticas propugnadas por el estructuralismo. Esto tuvo igualmente repercusión en las teorías psicoanalíticas. Si Jacques Lacan entendió, en un primer momento, que "el inconsciente se halla estructurado como una lengua", con posterioridad lanzó una crítica a los postulados saussureanos que daban por sentado la trasparencia del vínculo entre el significante y el significado en su constitución del signo lingüístico. Esto le llevará a afirmar que "no meaning is sustained by anything other than reference to another meaning" y que, por consiguiente, "there is no getting outside language, and that language is innately figurative, not transparently referential". A su vez, esto repercute sobre su concepción de la identidad humana que, tras esta reconceptualización de la entidad lingüística, sólo puede entenderse como "constituted precisely by the entry into language". Esto es, se quebrará la tradicional concepción cristiano-humanista que enfatizaba la idea de un individuo autónomo capaz de trascender los límites del lenguaje (Lodge, 1988: 79-80). En última instancia, lingüistas como Émile Benveniste han cifrado el alejamiento de las premisas fundacionales del estructuralismo como un movimiento desde la noción de "lenguaje" a la noción de "discurso". Mientras que el primer término alude a una visión objetiva del habla o la escritura humana, como si se tratase de una cadena de significados sin un agente articulador, por "discurso" se entendería el concepto de lengua como "language grasped as utterance, as involving speaking and writing subjects and therefore also, at least potentially readers or listeners" (Eagleton, 1996: 100).

En vista de lo expuesto hasta este momento, se observa cómo las tendencias filosóficas postestructuralistas, dentro de las cuales se cuenta el deconstruccionismo, constituyen la radicalización de las teorías estructuralistas más que su completo desmantelamiento. Se rompe así la univocidad estructuralista entre significante y significado, pasando a ser éstos dos entidades que fluctúan libre y autónomamente, lo que desembocará, en última instancia, en la abolición del "referente" como realidad extratextual. En cambio, el significante pasa a ocupar una posición privilegiada, de manera que se bloquea el paso hacia el concepto de "verdad", que ha perdido todas sus atribuciones funcionales y teleológicas. Esto vendrá argumentado por la *indecibilidad* del significado, característica lingüística secularmente debatida en términos filosóficos y que alcanza su momento álgido con relación a la prosa postmoderna. Así, se plantearán preguntas del tipo: "¿puede la literatura ser otra cosa que autorreferencial? ¿Puede "lo real" adquirir status autónomo si sólo nos es accesible desde lo textual?" (Calinescu, 1987: 289). Este estado de cosas será enfatizado en muchas narrativas postmodernas donde el dilema de la representación y del referente cobra una posición central. En este sentido, todas estas reflexiones filosóficas llevan aparejado un claro compromiso "antifundacionalista", de modo que cualquier sistema de significado o de valores pierde su vigencia al ver sus pilares sacudidos bajo estas reestructuraciones teóricas.

La peculiar problematización postestructuralista de la relación realidad-texto le ha valido el mérito de constituirse como marco teórico de una multitud de posturas teóricas, entre ellas los múltiples postmodernismos artísticos, y las diversas corrientes de los estudios feministas, estudios de género, estudios *queer* o postcoloniales, que cuestionan los conceptos de identidad, objetividad y razón como valores trascendentes tradicionales (Rice & Waugh, 1989: 177-178). No obstante, la conexión del postestructuralismo con estos campos de estudio, que tienen como objeto principal rehabilitar la voz y presencia de los sujetos tradicionalmente marginales o ex-céntricos, no siempre ha estado exenta de dificultades. De hecho, en lo que algunos han denominado la "primera fase del multiculturalismo", la deconstrucción de la identidad que tan profundamente llevaran a cabo algunos de los principales teóricos del postestructuralismo se sintió como algo inaceptable al cuestionarse lo que estas teorías aspiraban a establecer y de lo que hasta entonces el sujeto marginal había carecido de forma oficial. En fases posteriores, sin embargo, se realzó la rica valía de las propuestas postestructuralistas que, al tiempo que propiciaban la entrada de voces marginadas, contribuían a reescribirlas como entidades dotadas de preciadas cualidades tales como la hibridez, "the in-between-ness", o el énfasis en la concepción fluctuante y procesual del sujeto. Esta mayor fluidez en las nociones de identidad humana y de los márgenes que separan las disciplinas teóricas ha favorecido la aparición de una serie de términos que nos hablan de los espacios de contacto que se forman gracias a esta flexibilización. Buena muestra de ello la aportan denominaciones cargadas de significación dentro de las teorías actuales como "borderlands" (Gloria Anzaldúa, 1987), "contact zone" (Mary Louise Pratt, 1992), o "hibridez", entre otras.

El texto, comprendido en su sentido más amplio, se convertirá, para todas estas vertientes englobadas bajo la teoría postestructuralista, en el foco de atención preferente para incitar a la crítica acerba de los "master discourses" y dar lugar a la proclamación de la inestabilidad de los códigos y los discursos, posibilitando la apertura de éstos a una multiplicidad de potenciales interpretaciones y revisiones. Fijar el significado del texto se convertirá así en tarea imposible. La relativización máxima de las teorías postmodernistas ha abierto paso, por tanto, a un sinfín de posibilidades textuales, entre ellas la relectura y reescritura incesante de lo histórico, lo que explotará de forma recurrente el postmodernismo. Una de las revisiones más profundas que se llevará a cabo bajo el auspicio de las teorías postestructuralistas es la quiebra de los estándares tradicionales que discernían entre los parámetros de los textos ficcionales y de los textos históricos.[3] De esta manera, si por ficción o literatura se venía entendiendo una construcción subjetiva que recreaba una realidad imaginaria, en el polo opuesto se situaba, sistemáticamente, a la historia o el texto periodístico o documental, que se erigían como ejemplos máximos de objetividad y registro factual. Pero si se cuestiona, como hacen las teorías postestructuralistas, la existencia de una realidad externa aprehensible y de un pasado intacto accesible al historiador, se pondrá también en duda la veracidad del texto histórico. De hecho, cualquier texto siempre se verá sometido a las ingerencias del subjetivismo dominante de su autor, quien, a su vez, se hallará sujeto a una amplia serie de condicionamientos textuales que determinarán, en buena medida, las direcciones e interpretaciones que en el texto se adopten, o como expone Roland Barthes, "l'Histoire c'est toujours et avant tout un choix et les limites de ce choix" (1972: 20). El texto carecerá

[3] Esta cuestión se trata de forma más extensa en el capítulo tercero de este estudio, "Historiografías postmodernas".

pues de un significado fijo, preciso, ya no remitirá a una verdad única, sino a una pluralidad de verdades, todas ellas, a su vez, provisionales. Dentro del postmodernismo literario se exacerbarán estas capacidades recreándose con frecuencia todas las intrincaciones del proceso historiográfico.

Pero no sólo el objeto ficcionalizado se desmembra: el propio discurso reflejará esta fragmentación, como también lo hará el sujeto emisor que entra a formar parte de esta incertidumbre ontológica. Este sujeto, como el propio discurso, surge ante nuestros ojos como resultado de una amalgama informe, *intertextual*, de elementos discursivos. Tampoco esto equivale a negar la existencia de una realidad externa, sensible, puesto que lo que se cuestiona, de hecho, son las posibilidades de acceder a tal entidad como referente extralingüístico. Ya se ha venido señalando cómo, a toda esta serie de modificaciones conceptuales y relecturas de paradigmas tradicionales, acompaña una revisión de la noción de sujeto. Así, en el marco del postestructuralismo se han elaborado múltiples críticas del sujeto cartesiano como entidad unitaria concibiendo al sujeto/autor como conciencia originaria o autoridad determinativa de la verdad o el significado. Se sostiene así que el ser humano no posee una conciencia unificada sino que se halla estructurado por el lenguaje mismo. Si Lacan estableció una teoría del sujeto de acuerdo con sus intereses psiconalíticos, en el marco de estudio de las ciencias sociales, fue Foucault quien marcó un hito con su énfasis en la desestructuración de la entidad humana tenida por uniforme y completa. Redefinió, en este sentido, la noción de "sujeto" entendiendo por ello la identidad humana como una construcción o producto de prácticas significativas culturalmente específicas y generalmente inconscientes. En el plano más puramente textual, autores como Wolfgang Iser y Roland Barthes repensaron el conjunto del proceso de producción y recepción textuales. Para Iser, el proceso lector es fundamental en el devenir del texto literario por su capacidad de "giv[ing] us the chance to formulate the unformulated", proceso que se basa en una dinámica lectora sumamente activa y productiva, "filling in gaps, actualizing what the text leaves indeterminate, attempting to construct a unity, and modifying the construction as the text yields further information" (Culler, 1982: 69). Barthes, por su parte, evolucionará significativamente desde un patente posicionamiento estructuralista en "De l'ouvre au texte" (1967), a una identificación clara con los postulados postestructuralistas en *S/Z* (1970). Así, sus posturas pasan de la concepción por la que Barthes considera al autor y al lector irremediablemente ligados a los condicionamientos del propio texto —"it is the text which works untiringly, not the artist or the consumer"— a una proclamación de la contingencia y maleabilidad de lo textual en el momento en que el autor puntualice que "the signifier belongs to everyone" (Culler, 1982: 70).[4]

"The birth of the reader must be at the cost of the death of the Author". Esta frase, que para Lodge significó una de las afirmaciones más polémicas dentro de las teorías postestructuralistas de la recepción, supone el punto de inflexión desde el que Barthes formulará en *S/Z* (1970) y en su ensayo "The Death of the Author" (1978) una visión contrapuesta de las implicaciones del texto clásico y el texto moderno (Lodge, 1992: 166-167). Más concretamente, Barthes concibe la desintegración del sujeto-autor como "la

[4] Al igual que Barthes, Stanley Fish, mostró numerosas ambivalencias en su concepción del lector al que, en ocasiones, consideró agente responsable último de poner en marcha la creatividad potencial que todo texto contiene. En otros momentos, sin embargo, retrata al lector como si se tratase de un ser indefenso ante los despotismos de un texto perfectamente controlador de todos sus actos y posibilidades interpretativas (Culler, 1982: 71).

muerte del autor", en tanto "the modern scriptor is born simultaneously with the text", es decir, el autor se implica en la producción textual encarnando no ya la figura decimonónica del "Author-God", sino como una voz más inscrita en el acto enunciativo, por lo que el texto pasará a ser "not a line of words realising a single 'theological' meaning [...] but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash" (Lodge, 1992: 170). Igualmente, Barthes significa el valor paradigmático de lo literario a la hora de liberar al texto de las férreas condiciones que lo supeditan a su productor en favor del receptor. Estas afirmaciones del teórico son cruciales a la hora de considerar el tema que aquí me concierne, la sátira en la narrativa postmoderna. Dado que en las definiciones tradicionales de sátira se prima la intención, el blanco de ataque, si la figura del autor externo se desvanece en el sentido que anuncia Barthes, ¿cómo cifrar la intención satírica? ¿A quién atribuirla? Para Barthes no habría duda: el lector se transformaría en el generador de interpretaciones. De hecho, ésta es una de las consideraciones más recurrentes acerca de la sátira, ya que si lo satírico no es interpretado como tal por el lector, el aparato satírico puesto en marcha por el autor se desarticularía.[5] Valga como ejemplo el conocido caso de la obra *Gulliver's Travels*, reiteradamente clasificada como obra de literatura infantil al haberse perdido la perspectiva contextual que aportaba su sentido satírico primigenio. Así, podemos concluir que todo texto genera una serie de espacios de significación neutros que sólo se articularían en presencia de un receptor. Bajo esta perspectiva, y como advierte Barthes, el prestigio del autor como individuo no tiene cabida más que como una voz indiferenciada del resto de discursos que configuran el texto.

Las tesis de Roland Barthes fueron determinantes en este punto, en tanto que en *S/Z* estableció una distinción entre la obra, o forma textual *lisible*, y el texto, o forma textual *scriptible*. La primera vendría cifrada bajo la concepción del escritor como "autoridad" que, en función de una potestad incontrovertible, imprime a la obra una dirección significativa uniforme e inmutable: "Ce qui peut être lu, mais non écrit" (1970: 10). Al contrario, el texto *scriptible* como "obra abierta", se constituye como una red "nodal" de significados que requiere de un lector participante para desentrañar el conglomerado significativo del texto, así como para diversificarlo con sus aportaciones intertextuales propias:

> Il abolit toute critique, qui, produite, se confondrait avec lui: le ré-écrire ne pourrait consister qu'à le disséminer, à le disperser dans le champ de la différence infinie. [...] Le texte scriptible, c'est nous *en train d'écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages. (10-11)

Es en este sentido en el que Barthes anunció "la muerte del autor", para privilegiar, en su lugar, un acercamiento relacional y procesual al texto postmoderno, en el que tanto escritor como lector se verían involucrados. Esta dimensión lúdica redime sin duda al texto de la rigidez que con anterioridad recorría sus manifestaciones, facilitándole una formación ontológica ecléctica. En esta misma línea se encauzan los postulados del teórico Umberto Eco en su discusión de las "obras abiertas" que requieren del lector una reescritura del texto a través del proceso lector. Por el contrario, las "obras cerradas" parecen no ofrecer opción

[5] Como veremos en el epígrafe correspondiente al análisis de las características de la sátira, esta opinión no goza de unanimidad entre los críticos. De este modo, con relación a la problemática de la parodia, Hutcheon comparte esta postura (1985), pero Margaret A. Rose no lo hará (1983).

creativa alguna al lector donde, por expresarlo de algún modo, todos los cabos están perfectamente atados y se ofrecen al lector como tal. Las estructuras de las obras abiertas incentivan, por su parte, la creatividad del lector. Es decir, el lector modelo de este tipo textual se inscribe, necesariamente, en la propia urdimbre textual urgido a desarrollar un papel organizador sobre ésta.

Dentro de esta revisión de las premisas y corrientes de pensamiento sustentadoras de lo postmoderno, tampoco conviene olvidar a uno de los críticos pioneros de la lingüística estructuralista saussureana, el ruso Mijail Bajtín. La razón de incluir de un modo un tanto anacrónico a Bajtín en este marco es que, a pesar de alzarse como uno de los más contundentes opositores contra los círculos académicos del formalismo ruso a principios del XX, su obra no ha sido recibida en Occidente hasta décadas recientes, cuando su recepción ha provocado una auténtica revolución con su acercamiento social a las formulaciones y manifestaciones artísticas y populares.[6] En un sentido más concreto, Bajtín desplazó su atención desde las estructuras del lenguaje a las realizaciones concretas del habla dentro de un contexto social dado. Sus estudios que, como el popular *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1929), se ocupan fundamentalmente del análisis de textos literarios, sin embargo poseen implicaciones mucho más ricas, capaces de ser extrapoladas a otros terrenos del discurso humano. De esta forma, en su percepción del lenguaje juegan dos conceptos claves. Por una parte, plantea que una manifestación del habla determinada no sólo es una representación de una realidad dada en el mundo, sino que al mismo tiempo es una emanación de otro acto de habla, tratándose así de a "double-voiced discourse" (1985: 185). Es decir, Bajtín ya formula, aunque no establece explícitamente, el concepto de intertextualidad tan vital dentro de la teoría literaria postmoderna. En segundo lugar, privilegia la prosa sobre géneros como la lírica, la épica o la tragedia que, constreñidos por poéticas ortodoxas, no dan cabida a toda la complejidad del lenguaje humano. El surgir de la novela moderna, en cambio, habría permitido el trasvase a ella del espíritu paródico y burlesco característico de la literatura y el espíritu medieval como elemento integrante de su propia entidad.

Antes que Barthes, también Bajtín reconsideró y desacralizó la posición del autor en favor de la autonomía de la obra literaria. Pero, a diferencia del francés, para el teórico ruso la distancia entre los dos no es tajante sino que, más bien, se constituiría como frontera permeable, porosa: "We also meet the creator of the work itself, [and] although he is located outside the chronotopes represented in his work, he is as if were tangential to them" (2001: 254). Es más, Bajtín reconoce la impronta externa, la voluntad y la responsabilidad del autor a la hora de codificar, segmentar y modificar el enunciado narrativo sin por ello dejar de reconocer la preeminencia del lector. Así pues, con la pervivencia de la figura del autor en el sentido en que apunta Bajtín, vemos que también el contexto espacio-temporal que encuadra a la obra se verá realzado, contexto que el autor pasó a designar bajo el nombre de heteroglosia —"the base condition governing the operation of meaning in any utterance [...] that insures the primacy of context over text" (2001: 428). En otras palabras, la heteroglosia o *polifonía social* viene constituida por el entramado plural de códigos culturales, sociales e ideológicos que cifran el contexto en el que emerge la obra literaria en cuestión. La concepción de un contexto plural y polifónico como principio estructurador e

[6] Sin embargo, algunos autores como Margaret A. Rose consideran que la comunidad de aspectos entre teorías formalistas y bajtinianas son lo suficientemente notables como para interpretar las segundas como prolongación de las primeras más que como drástica oposición (1993: 125-27).

integrante de la obra literaria expande las concepciones críticas literarias tradicionales hacia un horizonte novedoso y crucial: la admisión de la voz del otro, del que es ajeno a la voz del autor pero sin el que el texto no podría tener lugar. Este concepto lleva a Bajtín a formular las que han sido posiblemente dos de las nociones más valiosas en la teoría literaria moderna: *dialogismo* o *polifonía textual* y *carnavalización*. La novela polifónica, de la que considera a Dostoesvsky su iniciador y máximo exponente, se opone a la narrativa *monológica* (*homofónica*) realista, y se caracteriza por "a plurality of voices of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices [that] is, in fact, the chief characteristic of Dostoevsky's novels" (1985: 5-43). En este tipo de novela sus personajes están en posesión de la palabra y se convierten en sujetos de su propio discurso. Sin embargo, el caos al que podría dar lugar este conglomerado de voces no es sino aparente, ya que tras él se aprecia una cohesión orgánica, condición ésta que es fácilmente extrapolable a la narrativa postmoderna. Además, la cualidad dialógica no se limitará a las fronteras materiales de la propia obra, ya que las rebasará, de modo que Bajtín la aplica a las innumerables interacciones que se establecen entre texto, autor y lector. El ejercicio de la novela moderna supone un acto dinámico y paradójico de centripetismo y centrifugismo textuales. La voz emana de un centro y se dirige a otro, pero tanto en el proceso de articulación de esa voz como en su recepción, fuerzas diversas la modifican y problematizan, *ad infinitum*. Esas fuerzas son, en definitiva, la heteroglosia contextual en diálogo incesante con el *dialogismo* textual de la novela moderna.

Respecto a la noción de *carnavalización* y sus conexiones con la novela moderna, Bajtín aprecia la trasposición de los elementos constitutivos de la festividad popular del carnaval en ésta, proceso que se fundamentaría en "life drawn out of its usual *rut*, [...] to some extent 'life turned inside out', 'the reverse side of the world' ('*monde à l'envers*')" (1985: 122). Bajtín singulariza, entre otras, las siguientes categorías y actos integrantes del ritual popular carnavalesco y que encuentran su correlato en la novela: "eccentricity", "free and familiar contact among people", "profanation", "carnivalistic mésalliances", "joyful relativity of all structure and order", "mock crowning and subsequent decrowning of the carnival king", "laughter", etc. (1985: 122-129). La esencia y funciones de lo carnavalesco se pueden resumir en la ruptura y subversión de jerarquías sociales, religiosas y políticas, la superación de categorías de poder tradicionales y la exposición hiperbólica de las falacias y defectos que subyacen en las estructuras sociales y políticas. Explica cómo los momentos en los cuales el carnaval alcanzó su máximo apogeo fueron la Grecia y la Roma clásicas, la Edad Media y el Renacimiento europeos. Su decadencia llegaría a partir del XVII, por lo que dejaría de ser fuente de influencia directa sobre lo literario y su papel lo pasarán a ocupar aquellas obras literarias ya carnivalizadas que configurarán una nueva tradición literaria y genérica cuyos máximos exponentes serán, en Grecia y Roma, los géneros serio-cómicos (el diálogo socrático y la sátira menipea), y la novela moderna en el siglo XX (131). De este modo, delimita formal y temáticamente este nuevo género en función de los presupuestos sociales, culturales e ideológicos en los que surge, presupuestos que los teóricos postmodernistas retomarán en sus posteriores reflexiones críticas sobre lo literario. Como señalaré en el siguiente capítulo, tanto este concepto bajtiniano de carnaval como el de polifonía enlazarán a la perfección con el espíritu desestructurador y transgresor de la parodia y la sátira postmodernas.

A modo de conclusión, a continuación sintetizaré los aspectos más destacados de las teorías filosóficas hasta aquí esbozadas y que, de distintos modos, se han visto plasmados en la teoría y práctica literarias postmodernas:

— Rechazo de los discursos logocéntricos tradicionales imperantes en la concepción humanista, a favor de una comprensión del texto como red de significantes intertextuales donde el significado pierde definitivamente su estabilidad.

— Negación de todo tipo de proceso lógico e inequívoco en la formación de conceptos y significados textuales, ya que éstos sólo se adquirirán por la posición del texto, en contraste y relación con otros textos, enfatizándose así la continuidad del significado textual a través de la diferencia en contraste.

— El énfasis en este carácter relacional y contrastivo del signo lingüístico y del texto se expande a todos los sistemas y categorías culturales e ideológicas, lo que implica reconocer la construcción arbitraria y el carácter provisional de éstos. Esto, a su vez, hace lícita la apertura de discursos previamente considerados estáticos e inamovibles a su reformulación, relectura y reescritura.

— Evitar el establecimiento de jerarquías metadiscursivas que busquen alcanzar el significado trascendente del objeto textual del que se ocupan. La actividad de acercamiento al texto debe pues reconocer no sólo la pura contingencia de éste sino también la arbitrariedad del propio acercamiento. Esto echa por tierra el intento de privilegiar cualquier metadiscurso hermenéutico.

— Desmembramiento de las categorías convencionales de autor, texto, lector y contexto: a todos ellos se les otorga un nuevo status por el que pasan a integrarse como voces discursivas plenas en la que ninguna de ellas prevalece sobre el resto.

El postmodernismo en la teoría literaria

Antes de introducirnos de lleno en un examen detallado de lo postmoderno, es conveniente demarcar el campo que éste ocupa con relación al postestructuralismo, dada la frecuencia con que ambos términos se han venido identificando como sinónimos. La problemática que plantea el postmodernismo consiste en que a menudo se ha utilizado para designar todo tipo de circunstancias relativas al ámbito político, social y cultural contemporáneo, desde los profundos cambios culturales que trae aparejada la sociedad postindustrial, hasta su concepción como contrapunto total de la modernidad y sus tendencias. No cabe duda de que, bajo esta perspectiva, postmodernismo y postestructuralismo resultan ser términos que casi llegan a solaparse. Además, Jean-François Lyotard ha contribuido a reforzar esta convergencia al teorizar y definir el ser mismo del postmodernismo recurriendo a una utilización sistemática de las premisas esenciales del postestructuralismo. Algunos estudiosos de estos fenómenos como Heinz Ickstadt, sin embargo, creen pertinente establecer algún tipo de línea divisoria que deslinde los campos de acción de los términos. De esta manera, este crítico señala que uno de los motivos del solapamiento de los términos es la coincidencia cronológica de sus momentos de emergencia, de manera que podría considerarse que ambos "are related, grew out of, are transformed from the radical political movement of that period". En coincidencia con todos los aspectos hasta aquí señalados, Ickstadt define el postestructuralismo como "a philosophical —theoretical movement— of radical scepticism that after the 'linguistic turn'

denies the metaphysical/ontological foundation of knowledge: all thought is linguistically created and we are caught in a 'prisonhouse of language'".[7] A la hora de hablar del postmodernismo, Eckstadt apuesta por establecer una distinción entre lo que cifra como "the literary postmodern" y "the cultural postmodern".[8] En cuanto al primero, éste se fundamentaría sobre una deliberada deconstrucción del orden narrativo, como metáfora anárquica de la deconstrucción de todos los conceptos de orden y estructura propugnada desde las filas postestructuralistas.

Como momento iniciático del postmodernismo literario alude a la célebre afirmación de Ronald Sukenick en su obra *The Death of the Novel*, "If there is no trascendental order — there can be no narrative order, God is dead, the narrative order is dead" (2003: 25). La coincidencia con la noción de "la muerte del sujeto" en las teorías postestructurales es evidente. Por otra parte, el "postmodernismo cultural" constituye un término mucho más inclusivo, en tanto se ha venido aplicando al momento histórico contemporáneo en el que aún nos encontramos, caracterizado de forma genérica por la preeminencia de los medios de comunicación. En la más abarcadora de sus acepciones, el "postmodernismo cultural" incluye un enorme elenco de estilos artísticos, así como campos de estudio tan diversos como pueden ser los estudios de género o postcoloniales, y también al postestructuralismo como la teoría dominante del periodo postmoderno.

Buena muestra de la proliferación de dimensiones significativas atribuidas al postmodernismo se recoge en la sección dedicada a la teoría literaria postmoderna dentro de la antología *Modern Literary Theories* (Rice & Waugh, 1986: 325-328), donde se concretan las diversas posturas actuales, en gran medida divergentes, en torno a la filiación y carácter postmodernos:

1) El postmodernismo se concibe como práctica estética —experimentada por vez primera en el terreno de la arquitectura y las artes visuales— y se ve restringido a esta categoría como mera continuación del movimiento modernista.

2) El postmodernismo es un cambio de actitud filosófica fundamentado en la pérdida de fe en los discursos racionalistas y progresistas, y una crítica de las premisas del pensamiento político y filosófico ilustrados. De acuerdo con esta visión, postmodernismo y postestructuralismo son términos totalmente equivalentes.

3) Término que describe la época cultural y social en la que vivimos, caracterizada por el dominio y control de los medios de comunicación, la primacía del sistema de mercado capitalista sobre todos los espacios sociales y culturales y la profunda "tecnologización" de todos los ámbitos de la sociedad. El primero en efectuar esta equiparación fue Jean-François Lyotard en su obra *The Postmodern Condition* (1979), donde traslada el debate postmoderno del campo meramente estético a la esfera de lo cultural al afirmar que el postmodernismo designa un estado cultural o un síntoma que Fredric Jameson más tarde denominará negativamente como "the cultural logic of late capitalism" (1991). De ahí la ruptura que lleva a cabo el arte postmoderno de pares binarios clásicos como realidad/ficción o alta cultura/cultura popular, entre otros.

---

[7] Esta cita procede de una conversación personal tenida con su autor, de ahí que no se faciliten datos bibliográficos sobre ella.

[8] Esta división está tomada, en buena medida, de la planteada por Terry Eagleton (1982: 200-202). Obviamente, además de un "postmodernismo literario" también es posible llevar a cabo clasificaciones que nos remitan a un postmodernismo pictórico, arquitectónico o musical, o en los términos más genéricos de Eagleton a un "aesthetic postmodernism".

4) Una última actitud hacia el fenómeno postmoderno constituye la integración de todos estos puntos. El postmodernismo se revela como práctica estética y una corriente de pensamiento con unos antecedentes teóricos claramente identificables, y como tal, no puede sustraerse de unas relaciones contextuales que la forman y con las que entra en abierta interacción crítica. Sus rasgos distintivos son el experimentalismo, la ironía, la parodia, la autoconciencia, la fragmentación, la autorreflexividad, la heterogeneidad y la parataxis.

Se aprecia claramente que la naturaleza del postmodernismo se antoja difusa, lo que en el terreno literario le granjea numerosas ventajas, aunque también un cúmulo de limitaciones, como muy acertadamente expresa Umberto Eco:

> Desgraciadamente, "posmoderno" es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza. Por otra parte, parece que se está intentando desplazarlo hacia atrás: al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de los últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado hasta comienzos de siglo, y aún más allá y, como sigue deslizándose, la categoría de lo postmoderno no tardará en llegar hasta Homero. (1992: 658)[9]

Esta situación ya deriva, como he señalado, de la propia indeterminación que rodea al vocablo "postmoderno", cuyo origen y designación se debate entre su vínculo genético con el *modernism* —"[the postmodern] is undoubtedly a part of the modern" (Lyotard, 1999: 71-82)— y su ruptura con éste. Su prefijo *post-* indica pues consecución o parcelación temporal en el decurso histórico. Giovanni Vattimo apunta en la misma dirección al advertir que

> El *pos* de posmoderno no indica una despedida de la modernidad que, en la medida en la que quiere sustraerse a sus lógicas de desarrollo y sobre todo a la idea de la "superación" critica en la dirección de un nuevo fundamento, torna a buscar precisamente lo que Nietzsche y Heidegger buscaron en su peculiar relación "crítica" respecto al pensamiento occidental. (1986: 145)

Tampoco la caracterización del fenómeno modernista está totalmente exenta de dificultades; así, entre los autores que confrontan modernismo y postmodernismo, algunos vienen considerando el primero como un proyecto que emergería tras el periodo medieval, y que se sedimentaría gracias a los avances políticos, económicos y tecnológicos y a las reformas religiosas en el Renacimiento. Las nociones de razón y progreso ligadas a un emergente antropocentrismo afianzaron su dominio sobre las artes y las ciencias. Esta noción de modernidad abarcaría un largo espacio temporal que se prolongaría hasta el siglo XX. Sin embargo, en una consideración más estrictamente artística, al remitirse al epíteto "modernista", los autores restringen su marco de análisis a las corrientes literarias que se desarrollaron en el marco de las letras anglosajonas a principios de siglo. Más concretamente, Linda Hutcheon alude a los ámbitos diversos del postmodernismo y el *modernism* y la relación de estos con la "realidad" en los siguientes términos:

> Postmodernism clearly attempts to combat what has come to be seen as Modernism's potential for hermetic, élitist isolationism that separated art from the world, literature from history. But it often does so by using the very techniques of modernist aestheticism against themselves. The autonomy of art is carefully maintained: metafictional self-reflexivity even underlines it. But though seemingly introverted

[9] Esta cita, de indudable tono jocoso, se ve matizada por Eco en el párrafo inmediatamente siguiente al afirmar, "cada época tiene su propio posmodernismo". En cualquier caso, esta afirmación es muy ilustrativa de las dinámicas actuales de la teoría postmoderna, con sus tendencia a buscar antecesores en periodos pretéritos muy distantes del contemporáneo en el que normalmente se ubica.

> intertextuality, another dimension is added by the use of the ironic inversions of parody: art's critical relation to the "world" of discourse —and through that to society and politics. (1990: 140)

No hay que ignorar pues los vínculos contextuales que la literatura modernista y de vanguardia guardan con el ideario de modernidad histórica y filosófica. De este modo, a través de una retórica de ruptura y una estética experimental e inédita, se plasman las inquietudes sociales de crisis, novedad, fluctuación e inestabilidad que acompañan el fin de una edad que depositó una confianza ciega en la naturaleza humana y en unas posibilidades de desarrollo ilimitadas. Sin embargo, para Lyotard, la Segunda Guerra Mundial con su despliegue armamentístico y sus ataques contra civiles derrocaría sin remedio al optimismo de la modernidad (1999). Por lo tanto, a ojos postmodernos, los anhelos revolucionarios y el espíritu inconformista del que en un principio hacen gala los artistas modernistas, fracasarán estrepitosamente ante los procesos de normalización y estandarización y al acuerdo tácito entre el arte moderno y los modelos discursivos dominantes. En esta línea, Lyotard advierte contra los riesgos de objetivización y de ingenuo reduccionismo que corre el postmodernismo, ante lo que sucumbió, en su momento, el *modernism*. De ahí se desprende la enconada oposición del filósofo francés ante las teorías de Jürgen Habermas, a las que tacha de reaccionarias, por las que éste autor proclamaba la restauración de valores y supuestos humanistas, como es el principio de universalización de normas que se habría de alcanzar a través de un consenso general que lo avalase y legitimase (1985). Parece obvio que en cualquier acuerdo de generalización normativa y democrática de este tipo, la decisión de una mayoría haría prevalecer sus intereses en detrimento de unas minorías desfavorecidas. Así, la empresa idealista habermasiana pasaría, con la irrupción postmoderna, por un reconocimiento de la arbitrariedad de los discursos, de su volubilidad, y por lo tanto de su inestabilidad, lo que conllevaría la imposibilidad de privilegiar ningún discurso sin importar su signo y orientación. Esta postura además permite, paradójicamente, abrir resquicios a los discursos subalternos acallados hasta el momento.

Para Lyotard, así pues, reconocer los antecedentes modernistas del postmodernismo consiste en desarrollar un ataque central al logocentrismo desde el propio *logos*. Aunque, por otra parte, resulta innegable que el postmodernismo lleva a su consecución práctica aspectos que el *modernism* postulaba como la ruptura de la dicotomía entre mundo y el sujeto que lo percibe, entre significante y significado, realidad y lenguaje. Mientras el *modernism* plasmaba la heterogeneidad de la realidad a través de una multiplicidad de subjetividades, el postmodernismo anuncia la imposibilidad de aprehender tanto lo real como lo ilusorio, porque tales conceptos ya no existen más que como puras entelequias discursivas, como resultado del establecimiento de un orden "hiperreal", donde el simulacro ha desplazado al modelo plasmado original, por el que se suspende la dialéctica binaria tradicional realidad/ficción (Baudrillard, 1983: 1-13). No todos, sin embargo, se muestran aquiescentes con esta capacidad innovadora del postmodernismo. Para Terry Eagleton, por ejemplo, el postmodernismo encierra un sentido de finitud ambivalente que corre peligro de oscilar hacia un cierto nihilismo que este teórico deplora:

> Postmodernism means the end of modernity, in the sense of those grand narratives of truth, reason, science, progress and universal emancipation which are taken to characterize modern thought from the Enlightment onwards. [...] [The typical postmodernist work of art] spurns metaphysical profundity for a kind of contrived depthlessness, playfulness and lack of affect, an art of pleasures, surfaces and passing intensities. (1982: 200, 201)

En cualquier caso, si el *modernism* se afanaba en la búsqueda de un principio estructurador y de orden que garantizara la continuidad histórica en un mundo aparentemente sumido en el caos, el postmodernismo proclama la contingencia entrópica que preside nuestro universo y la banalidad de imponer jerarquías de valor o de orden. En el mismo sentido, Linda Hutcheon apunta negativamente hacia la concepción elitista que invocaba el movimiento modernista estableciendo una ruptura drástica entre realidad y arte y proclamando la pureza y autonomía de éste último, que el postmodernismo ha subvertido "reappropiating forms of the past to speak to a society from within the values and history of that society, while still questioning it" (1989: 12), y transgrediendo "the borders between high art and mass or popular culture" (35). De las afirmaciones de Hutcheon se desprende uno de los aspectos que se han convertido en seña de identidad del fenómeno postmoderno: su consciente reivindicación historicista que anhela la reintegración de pasado y de presente, no como un mero ejercicio de apropiación lúdica, sino como un esfuerzo de crítica y subversión de los discursos monolíticos que nos han legado las teorías de fundamento hegeliano.

En otra línea, Brian McHale aprecia en el paso del *modernism* al postmodernismo un cambio de *dominante* y ciñe este postulado al análisis de la ficción postmodernista, sin extrapolar sus implicaciones a niveles sociales o políticos como lleva a cabo Fredric Jameson. Según McHale, el *dominante*, noción que adopta de la poética de Roman Jakobson, en la narrativa modernista sería epistemológico, es decir, daría respuesta a cuestiones tales como: "What is there to be known?; Who knows it?; [...] What are the limits of the knowable?". El dominante en la ficción postmodernista, por otra parte, sería de tipo ontológico y en este caso elevaría cuestiones que conciernen tanto al ser del texto literario como al del universo que éste plasma: "What is a world?; [...] What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured?" (McHale, 1989: 6-11).[10] No obstante, otros autores como Larry McCaffery (1982) han invertido esta caracterización, considerando el *modernism* como un modo eminentemente ontológico y al postmodernismo como epistemológico. Del mismo modo, Santiago Juan-Navarro examina las tesis de McHale señalando que "McHale's basic definition of the postmodern as ontologically dominant is not convincing. In fact, many of his examples may be easily used against him. For example, [authors such as] Carlos Fuentes, Ishmael Reed or E. L. Doctorow, incorporate epistemology as a major and growing concern in their works" (26). Con un talante más integrador, Hutcheon apuesta por considerar la conjunción de ambos modos, ontológico y epistemológico, como copartícipes en los discursos postmodernos (1989: 50). Toda esta diversidad de teorías no hace sino testimoniar la multiplicidad de opiniones generada por la entidad del postmodernismo, multiplicidad que es también patente en la heterogeneidad de producciones artísticas clasificadas como postmodernas.

Mi intención al incluir una presentación tan extensa acerca de la continuidad u oposición entre *modernism* y postmodernismo no es otro que el de subrayar las numerosas dificultades conceptuales que se presentan al tratar de convenir un marco teórico acertado que nos permita aproximarnos al fenómeno postmoderno. A modo de conclusión, y si bien

[10] Para Roman Jakobson, una de las figuras más destacadas del formalismo ruso, el dominante, en su sentido más amplio, representaría un suceder histórico pendular de sistemas poéticos: "The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure..." (McHale, 1989: 6).

la cuestión permanece abierta, podemos afirmar que el postmodernismo es difícilmente clasificable, bien sea como movimiento artístico, corriente de pensamiento, generación literaria o periodo histórico, ya que, en cierto modo, compartiría aspectos con todas estas categorías pero no coincidiría plenamente con ninguna de ellas. Es éste el motivo por el que me inclino a favor de la visión ofrecida por el teórico Matei Calinescu, quien opta por considerar el postmodernismo como una perspectiva hipotética, escéptica, paradójica, renovadora e historicista (1989: 257-301). Esta concepción posibilita la trascendencia de posturas inmovilistas y aporta sobre lo postmoderno una visión pareja de *indefinibilidad* nietzscheana e inestabilidad ontológica y epistemológica.

Atendiendo a una caracterización más específica del postmodernismo como fenómeno literario, conviene señalar que Ihab Hassan fue uno de los primeros críticos que, desde una perspectiva literaria, estableció un concepto explícito del postmodernismo. El rasgo dominante que Hassan apunta es su exacerbada tendencia deconstructora, ya presente en el modernismo y la vanguardia, y que este teórico sintetiza como "the will to unmake". Sin embargo, mientras el elitismo de la vanguardia se institucionalizó y el *modernism* se inclinó hacia el cultismo, Hassan observa en el postmodernismo una propensión acentuada a recuperar e integrar la cultura popular dentro de sus márgenes. Tanto el impulso de "auto-disolución", como el reto planteado a las convenciones del arte dogmático y purista, formarían para Hassan los ejes principales del postmodernismo artístico. Pero, en último término, Hassan definirá el postmodernismo con el neologismo "indetermanence", evocador de los términos "indeterminacy" y "immanance". El primero se correspondería con el mencionado "will to unmake" que caracterizaría el postmodernismo, y con el que Hassan relaciona aspectos sobresalientes de la ficción postmodernista como la ambigüedad, la discontinuidad, la heterodoxia, el pluralismo o la deformación. Lejos de obstruir la comunicación con el receptor, estos fenómenos la reactivan, forzando al lector a participar activamente en la construcción del significado. La segunda tendencia, "inmanencia", se define como la capacidad progresiva de la mente de generalizar conceptos a través del recurso a símbolos. Esta tendencia intelectualista también puede ser evocada a través de mecanismos como la difusión, la diseminación, la comunicación o la interdependencia. Es decir, detrás de las diferentes manifestaciones fluctuantes del postmodernismo, hallamos la inmanencia del lenguaje. O como Hassan comenta, "languages constitute the paradigmatic example of this dynamic of immanence, since they reconstitute the universe [...] into signs of their own making, turning nature into culture, and culture into an immanent semiotic system" (1987: 172). Este sistema semiótico al que se refiere se caracteriza por constituirse como un circuito intertextual en el que el significado no se crea ni se destruye, sino que se remite infinitamente a otros acontecimientos textualizados.

Por su parte, Brian McHale, en sintonía con su concepción ontológica del fenómeno postmoderno, enfatiza las estrategias a través de las cuales la ficción contemporánea establece y transgrede fronteras ontológicas entre discursos diversos. De esta manera McHale se interesa por tres dimensiones del texto postmoderno: los mundos reconstruidos, el continuo textual y la dimensión correspondiente a la construcción del discurso. En cuanto a la primera, McHale muestra especial predilección por los mecanismos de los que se valen las ficciones postmodernas en su construcción de espacios ficcionales o "heterotopias", donde destacan mecanismos como la yuxtaposición, la interpolación, la superimposición y la "misattribution" (1989: 45). La segunda de las dimensiones se relaciona con la tendencia postmoderna a examinar el "orden de las cosas", aspecto donde se detecta la fuerte

tendencia autorreflexiva del postmodernismo. En este punto, McHale adopta los términos bajtinianos de "polifonía" y "carnaval", en tanto las ficciones postmodernistas elaboran una compleja pluralidad discursiva en sus páginas. En este sentido, destaca la obra de William Burroughs *Naked Lunch* (1959), como ejemplo paradigmático de la confrontación dialógica entre el argot de la subcultura criminal y los lenguajes "oficiales", lo que arrastra a una polifonía de voces en constantes y paradójicas oposiciones dialécticas. Y lo que es más destacado, McHale percibe en el texto postmoderno un deseo de restaurar géneros populares asociados con la tradición bajtiniana del carnaval, la sátira menipea y la picaresca. Por último, la tercera de las dimensiones valorada por McHale se identificaría en términos de construcción. De esta forma, según McHale, los "objetos representados" textualmente muestran numerosos espacios de indeterminación que requieren de la presencia de un lector avezado para completarlos. Un buen número de estructuras recurrentes da muestra de esta dinámica. Por ejemplo, distingue fenómenos como "chinese-box structures, mises-en-abyme, *trompe l'oeil* effects, or infinite regresses". ¿Su objetivo? Hacer patentes y, por lo tanto, subvertir los marcos estructurales de la obra literaria. Finalmente, McHale apunta que, en última instancia, la estructura ontológica del texto descansa sobre la constitución material del libro y su tipografía. Estrategias plasmadas a través de títulos, ilustraciones, encabezamientos, fotografías, etc., buscan constituir un texto "esquizoide" en el que los discursos verbales y visuales se entrecrucen adoptando actitudes polimórficas. Frente a la determinación apriorística de las estructuras de la prosa realista, el postmodernismo contrapone modelos de subversión textual que desvelan al lector la propia materialidad e intersticios significativos del texto.

Contrariamente a la poética "formalista" establecida por Hassan y McHale, Linda Hutcheon ubicará la esencia del postmodernismo en su carácter político. Además, en cierta manera, sus estudios se han visto como una reacción defensiva contra detractores del postmodernismo como Eagleton o Jameson. Frente a las acusaciones de vacuidad y nostalgia que estos dos teóricos lanzaron sobre el paradigma postmoderno, Hutcheon ha subrayado el profundo carácter beligerante de las formas postmodernas con los paradigmas de pensamiento monolíticos y totalitarios, así como su latente compromiso socio-político con los excluidos y marginados respecto de los centros de poder. Y esto es así en tanto que "art, theory, criticism are not really separable from the institutions" (2000: 185). Hutcheon otorga una enorme importancia a aspectos como la intertextualidad, la parodia o la metaficción. Ninguno destaca por ser originalmente postmoderno; sin embargo, según esta teórica, la ficción postmoderna habría exacerbado sus manifestaciones. La finalidad de estas estrategias textuales, de implicaciones profundamente políticas en narrativas como *The Public Burning* (Robert Coover), *Ragtime*, *The Book of Daniel* (E. L. Doctorow), *Cassandra* (Christa Wolf), *Slaughterhouse-Five* (Kurt Vonnegut), *Ceremony* (Leslie Marmon Silko), o *Dictee* (Theresa Hak Kyung Cha) —por mencionar algunas de las más significativas— tienen dos propósitos principales. Por una parte, hacer patente su carácter ficcional y construido mostrando el armazón sobre el que se sustenta la materia narrativa; por otra, señalar la falibilidad de los discursos de los que se valen, y especialmente si éstos manifiestan pretensiones universalistas de cualquier tipo. En este sentido, uno de los procesos más acabados y distintivos que ha desarrollado la ficción postmoderna es el de la metaficción historiográfica como mecanismo que aúna la autorreflexión textual con la reincorporación paródica de las historiografías tradicionales a fin de cuestionar satíricamente los presupuestos sobre los que se asientan. Además, de acuerdo con

Hutcheon, la metaficción contemporánea postmoderna, como el carnaval medieval y renacentista, desempeñaría una función catártica análoga a aquél como transgresión autorizada, permitida por el propio poder contra el que se alza. Juan Cueto manifiesta el mismo parecer al afirmar que "la postmodernidad es el folklore de la sociedad postindustrial" (1985: 7). Las manifestaciones culturales postmodernistas renuevan pues, de acuerdo con esta visión, su capacidad mediadora entre vida y arte.[11]

En otro orden de cosas, no se puede ignorar que el postmodernismo como extensión o correlato artístico del postestructuralismo representa el culmen de las fructíferas disquisiciones teóricas en torno a aspectos filosóficos e ideológicos perennes, como han sido el sujeto, el mundo, el lenguaje, el texto, la historia, la alteridad, etc. No obstante, afirmar que el postmodernismo es el "culmen" no es pronosticar el fin de los debates en torno a estos conceptos. El propio Lyotard anunciaba que el postmodernismo constituía el vértice de un estado de cosas que requerirían de un largo y lento proceso de cambio. Así, el postmodernismo, en todas sus manifestaciones, encarna un constante reto a las categorías y códigos que subyacen a nuestra concepción de la realidad. La paradoja es la seña de identidad de lo postmoderno, que le lleva a explorar los diversos contextos que constituyen el mundo al tiempo que se enfrenta a sí mismo en un acto de autorreflexión. Esto conduce a un relativismo en el que algunos críticos como Jameson, Eagleton o Christopher Norris han creído ver la negativa y omnipresente impronta del capitalismo occidental, así como la igualmente negativa herencia del inmanentismo estético vanguardista. Esta complicidad con el capitalismo se haría patente, según ellos, en las tendencias nihilistas de sus manifestaciones artísticas, y en el ahistoricismo flagrante que le achacan al fenómeno postmoderno. Esta crítica que, como se puede apreciar, viene especialmente de las filas académicas marxistas, ha constatado la connivencia del fenómeno postmoderno con los medios de producción capitalistas. Concretamente, para Eagleton el postmodernismo es a la par emanación —"a commodity for pleasurable consumption"— y justificación del orden capitalista y globalizado en el que nos encontramos (1982: 200-204). El aparente laconismo y la trivialidad con que lo postmoderno abordaría aspectos contextuales socio-políticos constituiría la prueba de culpabilidad más fehaciente. Lo postmoderno, de acuerdo con esta visión, se circunscribe a los límites de su propia textualidad, lo que conllevaría la degradación tanto de lo ideológico como de lo estético en éste.

Pero ha sido Fredric Jameson el autor que ha articulado una crítica más enconada contra el postmodernismo y sus implicaciones. El enfoque de su acercamiento es fundamentalmente político-económico, trazando conexiones entre mecanismos tan recurrentes dentro de las manifestaciones artísticas postmodernas como es el pastiche y la fase actual de la economía occidental, a la que se refiere con la denominación de "late capitalism".[12] En su artículo "Postmodernism and Consumer Society" (1983), contempla el fenómeno global del postmodernismo como una reacción contra las manifestaciones

[11] Aunque a modo de breve reseña, conviene apuntar una interpretación alternativa como la que sostiene Edmund Smyth, para quien el postmodernismo es ante todo un acto lector que, por lo tanto, descansa en la apreciación que éste tenga del texto en cuestión y del grado de interacción que se establezca entre ambos (1991: 11).

[12] "Late capitalism" o "consumer capitalism" son para Jameson la manifestación última del capitalismo occidental. Pero si este momento posee algo de significativo es su capacidad desmedida para fabricar bienes de consumo "culturales". Esta comercialización total de la cultura provoca la imposibilidad de huir del postmodernismo dada su ubicuidad y su control sobre todas las formas culturales y sociales. Por ello, tras hacer una proclama de impotencia, Jameson propondrá el ajuste a las realidades del postmodernismo buscando resquicios internos para erosionarlo a través de una fórmula de "cultura política pedagógica" (1992).

institucionalizadas del *modernism*. Junto con esta actitud detecta el surgimiento de una estética populista que identifica con la cultura de masas, el arte pop y kitsch. En este sentido, el postmodernismo abre una profunda brecha entre el *modernism* —generalmente circunscrito a los círculos académicos más elitistas— y su propia fascinación hacia las formas discursivas artísticas tradicionalmente marginadas o ignoradas desde las filas académicas, que hará converger con formas artísticas más "canónicas". Lo mismo ocurre, según Jameson, en el terreno de la teoría, donde estudios como los de Foucault se localizan en un espacio discursivo de difícil filiación. Jameson será de los teóricos que conciban el término postmodernismo en su sentido más amplio, haciéndolo sinónimo del periodo de la década de los 60, correspondiéndose en Estados Unidos con toda una serie de crisis políticas, revoluciones sociales y el inicio de la era de la electrónica. Dos fenómenos que Jameson asocia indefectiblemente con el postmodernismo son el pastiche y la esquizofrenia. El primero es definido como una forma degradada de parodia, caracterizada por su capacidad de engullir cualquier estilo o producto que entre bajo su radio de acción; y el segundo —de origen lacaniano— lo caracteriza como la experiencia que lleva aparejada la realidad del postmodernismo, una realidad de alienación, desconexión y discontinuidad entre los significantes lo que, por consiguiente, provoca el fracaso a la hora de organizar conjuntos completos y coherentes de significado y de acción social.

Ante estas acusaciones, los teóricos postmodernistas señalan lo engañoso de depositar una confianza ciega en la plausibilidad de una crítica total y trascendental de un sistema dado, ya que, en ningún caso, es posible poseer "a view from nowhere" (Rice & Waugh, 1989: 326). Recordemos también que, según Bajtín, la novela polifónica habría visto la luz con la emergencia del orden capitalista en Europa lo que no entra en contradicción con su profunda raigambre folclórica, carnavalesca y, por lo tanto, subversiva del propio orden en el que se inscribe. Lyotard, al igual que Jameson, apunta al control ejercido por la economía de consumo sobre las formas de producción cultural y social como promotor de una política artística dominada por la premisa de "anything goes": "Eclecticism is the degree zero of contemporary general culture: one listens to reggae, watches a western, eats McDonald's food for lunch and local cuisine for dinner, wears Paris perfume in Tokyo and 'retro' clothes in Hong Kong; knowledge is a matter for TV games. It is easy to find a public for eclectic works" (2001: 76).

Pero, al contrario que Jameson, no interpreta esta tendencia de eclecticismo extremo como una pérdida negativa de los valores de las poéticas y paradigmas estéticos clásicos. Más bien, lo que determina al arte postmoderno es su carácter de inmediatez, en el sentido que no se guía por reglas preestablecidas; por consiguiente, resulta imposible una evaluación sencilla de sus premisas. Es, como señala Lyotard, "the paradox of the future *(post) anterior (modo)*" (81, cursiva mía). Esta temporalidad inaprensible es la que otorga a lo postmoderno su autonomía, su desligazón de las taxonomías y epistemologías de control. Y advierte contra llamamientos sobre la pérdida de valores en la sociedad, como el que realizara Jameson: "Under the general demand for slackening and for appeasement, we can hear the mutterings of the desire for a return of terror, for the realization of the fantasy to seize reality" (82). Por su parte, Hutcheon también admite la relación del postmodernismo con el sistema del capital occidental pero señala, como Lyotard, su constante transgresión de éste, siendo aquí donde residiría la más genuina de las paradojas postmodernas, su centralidad y marginalidad, simultáneamente dentro y fuera del sistema (1989). De forma parecida, Jean Baudrillard subraya la conexión entre experiencia, realidad y estética

postmoderna ya que, como él mismo comenta, la edad del postmodernismo contempla la muerte de lo artístico, "not only because its critical trascendence is gone, but because reality itself [is] entirely impregnated by an aesthetic which is inseparable from its own structure" (1983: 156). En conclusión, para estos críticos, la naturaleza de los fenómenos postmodernos es profundamente paradójica en tanto que, en términos bajtinianos, su heteroglosia social destaca por las crecientes tensiones entre lo global y lo local, lo propio y lo ajeno, "yo" y el "otro", que da lugar a tan fructíferos debates. La respuesta del postmodernismo a las condiciones impuestas por los sistemas de ordenación y control tradicionales no supone un sumiso acatamiento de sus normas desde las filas académicas o artísticas. En esta misma dirección Lyotard arguye: "A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules [...], by applying familiar categories to the text or to the work. Those rules and categories are what the work of art itself is looking for" (2001: 81).

De acuerdo con lo hasta aquí apuntado, ¿podría hablarse pues del postmodernismo en términos de manifestación contracultural? A la luz de las acepciones más concretas del concepto "cultura", en su sentido tradicional, por ésta se ha entendido una entidad unificada y privilegiada sinónimo de "alta cultura". Su producción y consumo se ha reservado a unas élites intelectuales minoritarias que son, a su vez, quienes han tipificado los requerimientos básicos de esta producción cultural. Sin embargo, ya las líneas más contemporáneas de pensamiento han comenzado a vislumbrar que la cultura no puede tratarse de una entidad unívoca ni homogénea, como tampoco lo es ningún orden social. Raymond Williams, en *The Sociology of Culture* (1981), argumenta que la cultura es la plasmación de un sistema significante a través del que se comunican y exploran unas determinadas disposiciones sociales. De este modo, Williams plantea que los textos literarios tienden a reproducir los discursos de las prácticas sociales y políticas del ámbito en el que emergen. Por lo tanto, dichos textos nos dan acceso a los procesos de significación y los mecanismos de coerción social y política habidos en un contexto determinado (10-14).

Por otra parte, cualquier proceso considerado contracultural surgirá, necesariamente, del concepto más tradicional de cultura. Así, no es la contracultura un movimiento autónomo que se erija como mera oposición, sino que todo acto contracultural se ubica dentro de las fronteras de la cultura en sí misma. Lo contracultural es performativo, no acto sino potencia cinética cuyos grados de oposición y estrategias de articulación son evidentemente muy variables. El ejemplo más tradicional de fenómeno contracultural, desde una perspectiva bajtiniana, lo encontramos en las manifestaciones culturales populares entre las cuales, qué duda cabe, destaca la festividad del carnaval. Los fenómenos contraculturales han venido con frecuencia de manos de aquellos sectores de población, alejados, voluntaria o involuntariamente, de la "alta cultura", y han ocupado tradicionalmente una posición subalterna dentro de sus correspondientes sociedades.[13] Como ya se ha señalado, no cabe concebir un proyecto contracultural que no se inscriba necesariamente dentro de unos paradigmas culturales que, de algún modo u otro, desacredita: "A counterculture is

[13] John R. Clark cita casos tan significativos como los de los grupos intelectuales disidentes de los cínicos, los cátaros y los goliardos en distintos periodos y contextos históricos (1991: 29-35). En lo que respecta a los primeros, los cínicos, entre estos "exiliados" culturales de la sociedad helenística, podemos destacar a Menipo de Gadara, dramaturgo por quien se acuñará el género de *sátira menipea*. El ejemplo de los cínicos es ilustrativo de la naturaleza misma del fenómeno contracultural, ya que si por algo se caracterizó la filosofía cínica fue por llevar a su extremo las doctrinas socráticas de sencillez y depuración ética e intelectual mediante actuaciones y discursos provocativos que buscaban reprobar la indolencia de sus conciudadanos de las clases altas.

contrapuntal, engaged in a music-making that plays off against the prevailing themes of dominant cultures and mores" (29). En este sentido, podemos observar cómo los modos de la sátira y la parodia, a los que tanto las formas artísticas postmodernistas recurrirán, se ligan estrechamente con lo contracultural. Ambos modos compartirán un espíritu crítico y subversivo que se afana por cuestionar las jerarquías culturales, sociales y políticas imperantes, y no simplemente arrojando agresivas diatribas y ataques como señala Clark, sino amalgamando en sus propias estructuras textuales aquello que se convierte en su objeto de crítica. No por ello podemos, sin embargo, afirmar que toda manifestación contracultural sea indefectiblemente satírica o paródica, pero si que lo contracultural tiene en ambas categorías dos de sus más destacadas estrategias. Por otra parte, con frecuencia diversos procesos de coaptación han convertido producciones contraculturales como el carnaval en lo que podríamos calificar de manifestaciones culturales paralelas, legisladas por las propias hegemonías culturales del momento. Así, las festividades carnavalescas ya desde antiguo pasaron a ser un ejercicio de purgación colectiva, más que una contravención real de las normas sociales (Bajtín, 1987: 7-57). Sin embargo, este último aspecto nada tiene de negativo, en tanto es ejemplo vívido de las mismas dinámicas del postmodernismo. Y de alguna manera evoca también visiones teóricas como la de Julia Kristeva, que apreciaban en el constante e ineluctable juego dialéctico de lo semiótico y lo simbólico todo el potencial rompedor del que los mecanismos culturales disponen (1984).

No obstante, y como ya se ha venido apuntando con anterioridad, en la actualidad concurren una serie de factores que desintegran el panorama tan perfectamente estructurado que, hasta bien entrado el siglo XX, oponía la cultura oficial a las culturas populares o subalternas. Las sociedades actuales han "democratizado", en buena medida, el acceso a sectores de las ciencias o de la cultura que, de modo tradicional, han estado reservados a los grupos sociales más influyentes. En este sentido, los medios de comunicación de masas han jugado un poderoso papel, no sólo universalizando lo cultural, sino también contribuyendo a la interacción de la cultura con discursos populares de los tipos más diversos. ¿Qué tipo de "contraculturalismo" surgirá, entonces, en la sociedad actual postindustrial, si lo cultural ha perdido mucho de su pasado elitismo? En mi opinión, la literatura y el arte postmoderno en general, reflejan muchos de los aspectos que se le pueden atribuir a los discursos contraculturales. En este sentido, el postmodernismo es fruto de la pugna y fusión dialógica entre las convenciones artísticas dominantes y las concepciones culturales más marginales. Lo que hasta el momento ha permanecido reprimido se manifiesta en reacción y en lucha por penetrar en el ámbito prescrito, tratando de demostrar que en realidad nunca ha estado fuera del mismo. Esto se evidencia en numerosas narrativas postmodernas donde los conceptos de alta cultura y cultura popular entran en diálogo abierto. De nuevo, la sátira y la parodia en coalición con otros motivos postmodernos llevan este ejercicio subversivo hacia una consecución exitosa. Así, en la novela *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes, se entremezclan aspectos tan aparentemente dispares como el pensamiento filosófico del griego Platón y un concurso televisivo en el que se incita a los matrimonios a concebir un hijo con vistas a que su nacimiento coincida con la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América. Narrativas como *Don Quixote* (1986) de Kathy Acker combinan la parodia de reconocidos textos literarios con reflexiones políticas sobre eventos contemporáneos a la narrativa, y con los aspectos más "marginales" de la cultura, como la música pop o la pornografía. Ya dentro del propio postmodernismo tendencias como el *cyberpunk*, movimiento que experimenta su apogeo en torno a los años 80,

radicalizan aún más el carácter de cultura divergente e impugnadora del fenómeno en sí. Algunas de las características definitorias del *cyberpunk* son su naturaleza distópica intrínseca, su profundo pesimismo y su tonalidad decadente, que derivan de su visión amarga y dura sobre el vertiginoso desarrollo de las sociedades tecnológicas. Esto no ha sido óbice para que elementos tradicionalmente ligados al *cyberpunk,* como es la figura del mutante o antropoide, hayan sido reapropiados desde una perspectiva positiva y generadora de nuevos significados. Así, Guillermo Gómez-Peña apuesta por un futuro en el que en el continente americano podamos hablar de "cholo-punks, pachuco krishnas, Irish concheros, butoh rappers, cyber-Aztecs, Gringofarians, Hopi rockers, y demás..." (1996: 1). En la misma línea, Donna Haraway propugna, en su célebre ensayo "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" (1991), una relectura irónica del feminismo a la luz de la figura del "cyborg": "A cybernetic organism, a hybrid machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction" (149). Su visión de este mutante hijo de la postmodernidad es sumamente positiva, en tanto que puede facilitar una solución a los dualismos que predominan sobre el paradigma social occidental, como es la dicotomía existente entre hombre y máquina (Geyh & Leebron, 1998: 604). En este sentido, observamos cómo el propio concepto de *cyberpunk* da testimonio del resquebrajamiento de las tradicionales fronteras entre lo positivo y lo negativo, lo canónico y lo periférico. De forma análoga, el postmodernismo, comprendido en su sentido más amplio, aglutinará y engendrará antinomias similares, mostrando con ello una naturaleza flexible y renuente a caer en dogmatismos de cualquier clase.

Multiculturalidades postmodernas hispanoamericanas

Las políticas y economías capitalistas han demostrado tener un éxito sin precedente a la hora de homogeneizar el orden cultural y social de Occidente y ya amenazan sin remedio a aquellos ámbitos geográficos que hasta el momento se mantenían en sus *márgenes.* Entre los fenómenos que testimonian esta expansión se puede enumerar el fracaso de los regímenes comunistas europeos, la incorporación paulatina del Este a la economía de mercado, la penetración de los medios de comunicación o el avance neocolonialista de multinacionales en zonas social y económicamente deprimidas. Para comprender la creciente expansión de lo postmoderno sobre áreas no occidentales o relegadas culturalmente, el término clave en las últimas décadas es, sin duda, el de negociación. Esta categoría no se limita a un ejercicio selectivo o de confrontación del autor con los materiales textuales, sino que implica el examen de unos supuestos ideológicos que establecerán "the politics of representation" (Hutcheon, 2000: 2-11). Estas "políticas" se fundamentan en la deconstrucción y descentralización de los discursos hegemónicos tradicionales. Mediante esta dinámica no se aspira a hacer prevalecer las posturas denominadas "ex-céntricas", sino que se aboga por la integración de éstas con los discursos y categorías "centrales", así como por polemizar el proceso de integración en sí. No obstante, Hutcheon nos advierte de que también el artista postmoderno se ve abocado a afrontar la cuestión de "the representation of politics". ¿Cuál sería, ante esto, el posicionamiento ideológico o político del arte postmoderno? En vista de lo dicho hasta este punto, no cabe duda que si podemos hablar de una ideología postmoderna, ésta se erigiría sobre un incesante replanteamiento del pasado y un retorno hacia sus códigos, acompañado

de un notable escepticismo hacia cualquier visión o textualización homogeneizante. Ante esto, ¿qué relación guardarían "las políticas de representación postmodernas" con las denominadas *políticas de la diferencia*? Esta cuestión no es nueva y ha constituido otro de los principales puntos de conflicto entre críticos. Algunos autores, por una parte, ven en el postmodernismo una práctica de depredación *canibal* que tiende a engullir toda producción textual que muestre alguna aparente analogía con el imaginario postmoderno, ignorando cualquier aparato ideológico, programático o compromiso cultural en la base de estos (Jameson, 1991: 38-54). Otros teóricos, por el contrario, aunque con algunos matices, se han apresurado a asimilar y a acomodar el potencial crítico que les ofrece el postmodernismo.

Entre los primeros se alinean aquéllos que aprecian una correlación directa entre el capitalismo y su "filiación neoconservadora" postmoderna. Si esto es así, los diversos círculos excéntricos estarán seriamente amenazados por un nuevo proceso de coaptación cultural o de drástica aculturación en aras de un supuesto ideario emancipador. De este modo, el teórico Kumkum Sangari argumenta que la relación centro-periferia promovida por el propio centro no tiene nada de ingenua y busca satisfacer sus propios intereses políticos y culturales, así como preservar las jerarquías existentes. La apropiación postmoderna de numerosas teorías y literaturas en principio independientes representaría, según él, un nuevo avance de una globalización de raigambre colonialista que es indiferente a las particularidades de otras realidades (1995: 147). En relación con los segundos, los que se muestran mejor predispuestos hacia la penetración del postmodernismo en ámbitos culturales periféricos, cabe citar opiniones como las de la escritora y crítica afroamericana bell hooks, quien enfatiza la necesidad de que la práctica postmoderna

> [incorporates] the voices of the displaced, marginalized, exploited and oppressed black people [since] the contemporary discourse which takes the most about heterogeneity [and] the decentered subject, [...] still directs its critical voice to a specialized audience that shares a common language rooted in the very master narratives it claims to challenge. (1991: 26)

Sin embargo, la autora también admite que "radical postmodernism calls attention to those shared sensibilities which cross the boundaries of class, gender, race, etc, that could be fertile ground for the construction of empathy" (1991: 27). Para bell hooks, la confraternización del postmodernismo con las *políticas de la diferencia* radica tanto en un ideario afín como en las posibilidades que el primero abre a las segundas, posibilitando el abandono de aquellas tendencias esencialistas que buscarían dislocar las posiciones de centro y margen sin una crítica adecuada de las estructuras que las articulan. En este sentido, aunque mostrando claros compromisos con los márgenes, numerosos autores no han dudado, simultáneamente, en convertir en aliadas a estrategias y posicionamientos claramente postmodernos. Caso paradigmático es el del escritor afroamericano Ishmael Reed, quien con su novela *Yellow Back Radio Broken-Down* (1969) lleva a cabo una parodia de las convenciones del género *western*, reinscribiéndolas y subvirtiendo satíricamente las posiciones de secular opresión y desplazamiento ocupadas por la comunidad negra en los Estados Unidos. De la misma manera, la escritora chilena Diamela Eltit en su novela *El cuarto mundo* (1988) recurre a un denso andamiaje conceptual, evocador del discurso filosófico postestructuralista, del que se valdrá para reflejar la precariedad social y la coerción ideológica dominantes en Chile bajo el régimen dictatorial de Pinochet.

Dentro de los ámbitos periféricos es en el espacio cultural hispanoamericano donde el debate sobre la expansión de lo postmoderno ha adquirido mayor relieve.[14] Las posturas, favorables y contrarias, son muy cercanas a las que se han desarrollado en líneas precedentes. Así, entre algunas de las posiciones en mayor desacuerdo con la introducción del debate postmoderno dentro de los límites de la literatura hispanoamericana, nos encontramos con la contundente opinión de Donald Shaw, para quien "el postmodernismo, como quiera que se le defina, difícilmente da cabida ni a la idea de cambio histórico inteligible, ni mucho menos a la de progreso" (1999: 374).[15] Pero, ¿cómo conjugar esta aseveración con el análisis de novelas como *Cielos de la tierra* (1997) de la mejicana Carmen Boullosa, que el propio Shaw cataloga de postmoderna y en la que precisamente observamos una profunda deliberación de las variables que orquestan los cambios históricos? Como ya se ha mencionado, Jameson comparte análoga posición, analizando también la introducción del concepto de postmodernismo en los círculos académicos latinoamericanos. Desde sus planteamientos negativos de lo postmoderno, establece que las literaturas del Tercer Mundo no pueden ser, en modo alguno, equiparables a las del mundo occidental,[16] puesto que si las segundas se hallan, según Jameson, abocadas al quietismo y a una terminación apocalíptica, las primeras renuevan el panorama literario gracias a sus ideales utópicos y compromisos sociales plasmados en el gran número de novelas que se constituyen como "alegorías nacionales". La aplicación indiscriminada del término de postmodernismo sobre estas literaturas no sería, así, más que una renovación del vínculo colonial e imperialista de Occidente con el resto del mundo. Encabeza igualmente Jameson la línea de contrarios al expansionismo del fenómeno postmoderno, basándose en el argumento político-económico de los desiguales desarrollos entre Occidente y los países del Tercer Mundo. De acuerdo con este posicionamiento, la utilización del concepto de postmodernismo en estos marcos de subdesarrollo es profundamente anacrónica, en cuanto se refiere a "societies that, in some cases, have not even gone through the stage of modernity" (Juan-Navarro, 2000: 35).

El antropólogo Néstor García Canclini, en su ya célebre *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), aunque distanciándose notablemente de la concepción tan amplia que Jameson tiene del Tercer Mundo, muestra también llamativas

---

[14] Para un análisis crítico y contrastado de los orígenes y dinámicas diversas de las literaturas latinoamericanas y norteamericanas, me remito a *El laberinto de la soledad* (1950) y *In Search of the Present/La búsqueda del presente* (1990) de Octavio Paz.

[15] Las reticencias de Shaw vienen en gran parte marcadas por la compleja naturaleza que el concepto postmodernismo ha adquirido dentro de la literatura hispanoamericana. De hecho, fue a comienzos del siglo XX cuando el término postmodernismo apareció por vez primera en el ámbito hispanoamericano para denominar a las tendencias literarias y a la etapa que marcó la fase de crisis y disolución del movimiento modernista de tan fructífera tradición en las letras hispanoamericanas.

[16] En el terreno de la literatura hispanoamericana la aplicación de los términos de Tercer Mundo, subalternidad o ex-centricidad a sus manifestaciones es especialmente problemático, dado que ¿hasta qué punto se puede hablar de la praxis literaria hispanoamericana como subalterna o excéntrica cuando se valoran fenómenos artísticos de la entidad internacional del "Boom" y el "Posboom"? ¿Cómo determinar, de forma efectiva, las diferencias entre los diferentes países, comunidades y sujetos que integran este continente para emplear de forma coherente esta terminología sin caer en su fácil victimización? ¿Qué es más relevante en las sociedades del subcontinente latinoamericano: su ya distante pasado colonial, los renovados impulsos neocolonialistas llegados a través de las políticas y economías intervencionistas de Estados Unidos, o acaso los desequilibrios en el acceso a la igualdad de derechos y a la voz libre en el interior de muchas de estas comunidades? Qué duda cabe que la respuesta a estas cuestiones supondría entablar un diálogo interdisciplinar en torno a multitud de aspectos imposibles de abarcar en el marco del presente estudio.

reticencias al fenómeno postmoderno. Ante todo, hace una crítica abierta a dos actitudes que, por lo general, conciernen al denominado "postmodernismo latinoamericano". De una parte, coincide con Jameson en el anacronismo que supone la aplicación de un término tan profundamente vinculado a los desarrollos económicos de Occidente sobre territorios tan diversos y desiguales en cuanto a situación económica y política. De otra, se muestra extremadamente beligerante con aquellos críticos que consideran las manifestaciones artísticas hispanoamericanas como parangón de lo postmoderno. Si bien no rechaza frontalmente la utilidad del acercamiento postmodernistas en determinados ámbitos, García Canclini apuesta más bien por desarrollar un modelo crítico que dé cuenta de las relaciones entre tradición, postmodernismo cultural y la modernización socio-económica occidental de la que también América Latina forma parte.

Un polo de opinión menos ambivalente y más favorable lo ocupan teóricos como Linda Hutcheon, quien cita reiteradamente a autores hispanoamericanos —Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes principalmente— como epítomes de las dinámicas narrativas postmodernistas. Muchos, en cambio, han desacreditado el estudio de la autora por su insistente tendencia a "apropiarse" de obras y considerarlas como postmodernas y, en consecuencia, "fail to analyze the idiosyncracies of Latin American culture" (Juan-Navarro, 2000: 34).[17] Julio Ortega apoya la utilización del término y aprecia en el postmodernismo literario no tanto una ruptura, como una extensión del *modernism* debido a las influencias de las vanguardias sobre ambas manifestaciones. Toma su definición de postmodernismo de dos teóricos muy dispares en sus visiones del fenómeno: John Barth y Jameson. De Barth considera algunos de los mecanismos formales que éste distingue como propios del repertorio postmodernista y su tratamiento de la cuestión de la representación. Así, en narrativas como *Cien años de soledad* (1974), el lenguaje no se limitaría a debatir sus conexiones con una "realidad externa"; más bien, a través del lenguaje se cuestionaría "the natural logic itself, [...] the very presence of the word and its laws in the book [...] not seek[ing] to reveal, replace, or reformulate reality, but aim[ing] to show how it can both represent and undo a variety of realities" (1994: 194). El despliegue lingüístico de profundo ludismo que demuestra la obra de García Márquez es buena prueba, según Ortega, de la potencialidad del postmodernismo frente a narrativas de carácter realista. No obstante, más cercano al posicionamiento de Jameson, Ortega prefiere delimitar claramente las líneas literarias entre el *modernism* y el postmodernismo, y así no acepta las propuestas y alusiones de aquéllos que sitúan a Cervantes o Rabelais como adalides del postmodernismo. En cambio, para este estudioso, el inicio de la postmodernidad se hallaría en Hispanoamérica con la figura de Borges y, más particularmente, en su imagen del Aleph como símbolo epifánico encarnado en un objeto difuso y mínimo que es capaz de proyectar y revelar el universo en toda su totalidad. Concluye Ortega su estudio clasificando las grandes novelas hispanoamericanas de las últimas décadas —*Pedro Páramo, Rayuela, Tres tristes tigres, Terra nostra* o *Paradiso*— como epítomes de una postmodernidad genuinamente latinoamericana, que entra en diálogo con los parámetros estéticos y sociales del modernismo más clásico.

Por otra parte, se observa una tendencia generalizada entre estudiosos del ámbito hispanoamericano como John Beverley, José Oviedo y Neil Larsen a seguir la línea de

[17] A esta crítica, además se puede añadir la "facilidad" con la que la autora asimila al orden postmoderno narrativas como *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Fuentes tradicionalmente considerada una de las obras emblemáticas del Boom (2000: 9).

Jameson en sus análisis socio-económicos sobre la incidencia del postmodernismo en América Latina. Sin embargo, a diferencia de Jameson, para estos tres autores no hay duda de los enormes beneficios que reporta la introducción del concepto en los espacios culturales hispanoamericanos. Más concretamente, el postmodernismo hispanoamericano se caracterizaría por la rearticulación de la tradición dentro de parámetros culturales que ni rechazan ni celebran el pasado, sino que lo asumen de forma crítica. Para Beverley, lo que Jameson denomina "late capitalism", en el marco hispanoamericano se tornaría en fenómeno genuino, en tanto se entremezcla de forma singular con formas locales de expresión (1992: 2-29). Igualmente, Larsen define el postmodernismo como un fenómeno heterogéneo, consecuencia de la interacción entre las formas culturales omnipresentes de Occidente y las formas locales de resistencia cultural (1995: 166-167). Beverly y José Miguel Oviedo aplican estas mismas visiones llevándolas hacia el extremo de las posibilidades críticas que encierra el postmodernismo: "[Postmodernism is] not so much the 'end' of modernity as the end of Western hegemony" (1995: 15). Así, al igual que García Canclini, estos teóricos subrayan el gran potencial que representan las manifestaciones culturales periféricas emergentes dentro de la mayoría de los países hispanoamericanos, contribuyendo éstas a fraguar nuevas modalidades de postmodernismo, no necesariamente conniventes con los centros de poder, y sí regeneradoras de la entidad postmoderna.

Por su parte, Raymond Leslie Williams nos enfrenta a una reconsideración de las taxonomías literarias convencionales al situar *Rayuela* de Julio Cortázar en los albores de la prosa postmoderna en Latinoamérica (1995: 14).[18] Su propuesta demuestra una notable disparidad con la lectura del teórico Donald Shaw, de quien se habló con anterioridad. Así, Williams comenta el marcado compromiso ideológico en las narrativas del Boom: "The generation of Márquez and Fuentes remained not only overtly historical, but engaged in a project of social emancipation" (1997: 17); frente a la visión opuesta de Shaw: "Los del Boom habían subordinado [el 'archivo colectivo'] a su proyecto estético" (1999: 368). Aunque este no sea tema que compete a este proyecto, resulta llamativo el reconocimiento que Williams hace de la continuidad histórica y de la posición *engagée* que se trasvasará del Boom al postmodernismo, frente a Shaw, que reduce las repercusiones políticas de la ficción del Boom y muestra abiertas reticencias ante la aplicación del término postmodernismo en las letras hispanoamericanas.[19] En cualquier caso, Williams hace patente que, en su opinión, las acusaciones que se lanzan contra el postmodernismo no aciertan a rebatir, como quisieran, la relación entre centro y periferia. Se ve en el postmodernismo una nueva estrategia totalizadora, impuesta de forma arbitraria sobre un tipo de narrativa que sólo se asemejaría, según algunos, superficialmente a la postmoderna cultivada en Europa o Norteamérica, pero que divergiría en sus presupuestos fundacionales. Para dar fuerza a esta propuesta se tiende a subrayar el tenue compromiso ideológico e

[18] Aunque no profundizaré en esta cuestión, se ha fraguado una importante línea de debate que apoya el nacimiento del postmodernismo en las mismas letras hispanoamericanas y que vendría a constituir un tipo de postmodernismo *avant la lettre*, encabezado por el argentino Jorge Luis Borges (Lange-Churión, 2001: 253-273). También se ha discutido mucho en torno a las complejas trabazones que, al hablar de un postmodernismo latinoamericano, se establecerían con el modernismo, el Boom o el Postboom.

[19] Parece evidente que, al negarle una dimensión ideológica y crítica a la narrativa del Boom, Donald Shaw cae víctima de la añeja dicotomía que considera irreconciliables lo experimental y lo político. Sin embargo, es difícil emprender un estudio exhaustivo de obras tan paradigmáticas del Boom como *La muerte de Artemio Cruz* o *Cien años de soledad* sin atender a los diversos y complejos niveles de lectura históricos que presentan ambas.

histórico y el inherente escepticismo postmoderno hacia lo real.[20] Estas posturas, las más de las veces, ignorarían implicaciones tan sugerentes como la preocupación postmoderna por la fragmentación, la multiplicidad, la disensión discursiva o la consideración de lo histórico como construcción artificiosa. Puesto que, arguye Williams, ¿no testimonia acaso el devenir histórico de Latinoamérica la contingencia que subyace en nuestras interpretaciones/versiones de la realidad? ¿No es el panorama latinoamericano exponente de una realidad fluida, dinámica y seriamente convulsionada?[21] Así, ante las intrincadas, y a menudo estériles, disputas sociales, económicas y teóricas que provoca el término postmodernismo, críticos como Pedro Lange-Churión y Eduardo Mendieta prefieren saldar el asunto afirmando la imposibilidad de sustraerse de la aplicación del término en las literaturas hispanoamericanas y, en cambio, apuestan por reencaminar la problemática de la cuestión hacia una perspectiva desde la que mostrar "how a certain path to and through (Post)modernity is Latin American; more precisely, how certain (Post)modernity is very Latin American" (27). En suma, todos los autores que convienen en lo positivo de la aplicación de los conceptos postmodernos en las literaturas hispanoamericanas suman a su aceptación del término el deseo explícito de preservar la autonomía y reconocimiento de las peculiaridades y contextos donde se ubica la narrativa en cuestión. No proclaman de este modo otra cosa que la consecución práctica y coherente del ideario postmoderno llevándolo hasta sus últimas consecuencias. Y si algo caracteriza las producciones literarias hispanoamericanas de las últimas décadas —tendencias estéticas del Boom, Postboom y postmodernismo—, es su capacidad reactiva, contestataria y subversiva y su compromiso con unos contextos devastados por crisis económicas, inestabilidad democrática, ingerencias "neocolonialistas" externas y sistemática marginación de los pueblos indígenas. En este sentido, el teórico Santiago Colás proseguirá su argumentación en una línea paralela a la que desarrollara bell hooks:

> Existing theories of postmodernism have often appropriated Latin American texts eliding their socio-cultural conditions of possibility, but, in any case, the term "postmodernism" refers to a cultural matrix whose social conditions of possibility lie jointly in transformations in the structure of global capitalism and in local political and economic manifestations. [...] It is a matter of studying the cultural production of Latin America in terms of the global processes which complexly inform these local determinants so that Latin America cultural production today is necessarily at once a local and a global phenomenon. (1991:16)

En otra línea, sin embargo, si en la mención de las propuestas de Beverly, Oviedo y Larsen ya se insinuaban, en este marco de debate, las presencias periféricas en el interior de los "postmodernismos latinoamericanos", la conceptualización y reconocimiento de éstas sigue siendo especialmente problemática.[22] Así, la relación del postmodernismo en América Latina con sus márgenes internos se manifiesta en toda su crudeza en los planos de

---

[20] Muchos señalan como igualmente cuestionables las atávicas homologaciones que reciben las diversas manifestaciones literarias latinoamericanas bajo una denominación común de "narrativa latinoamericana" o similares, que responden a una visión globalizadora en la que todavía se perciben las huellas fundamentales de un pasado colonial. Por mi parte, si bien comparto esta posición y dudo de la validez empírica de este tipo de taxonomías, admito también que estas etiquetas se han instalado tan firmemente en nuestro ideario teórico y literario que resulta casi imposible prescindir de ellas y sustituirlas por una tipología más precisa, abierta y plural.

[21] Un examen extenso, equilibrado y multidisciplinar sobre las cuestiones más intrincadas del debate postmodernismo ~ América Latina se ofrece en la antología *Latin American and Postmodernity* editada por Pedro Lange-Churión y Eduardo Mendieta (2001).

[22] Las citas en los dos párrafos que siguen han sido tomadas de *Latin America and Postmodernity* (2001).

debate teórico. En este sentido, sólo es necesario echar un vistazo al exiguo número de publicaciones relativas a la cuestión postmoderna en América Latina que muestren algún interés hacia literaturas por mujeres o poblaciones minoritarias. ¿Será acaso que estas literaturas adoptan otras fórmulas estéticas diferentes de la postmoderna? ¿No constituyen los mecanismos postmodernos herramientas adecuadas para la expresión de las inquietudes sociales y estéticas de estos grupos de población? Análisis específicos sobre un buen número de narrativas nos revelan que esto no responde a la realidad.[23] Esta cuestión no es irrelevante, como bien señala Craig Owens, puesto que, "la ausencia de comentarios sobre la diferencia sexual en los escritos acerca del postmodernismo, así como el hecho de que pocas mujeres han participado en el debate *modernism*/postmodernismo, sugiere que éste podría ser otra invención masculina maquinada para excluir a las mujeres" (1994: 289). En una dirección paralela, Edward Said previene contra "systems of representation that carry with them the kind of authority which has been repressive because it doesn't permit or make room for interventions on the part of those represented" (288). Ante tan pertinentes admoniciones, la argentina Nelly Richard —una de las teóricas más sobresalientes que estudia las vinculaciones entre postmodernismo, América Latina y/o literatura femenina/feminista— propone una revisión completa de estos paradigmas teóricos a fin de reconocer que

> The Latin American context is characterized by the fact that the mechanisms of oppression and repression are always multiple (colonialist, neoimperalist, militaristic, and patriarchal, multicapitalist, etc.) and they interweave *diagonically*: the masculine-patriarchal ideology goes through subjects, discourses, and institutions, tying knots with other mechanisms of power which are then combined in hybrid formation of utterances. (286)

Dada la multitud e imbricación de los mecanismos de represión y la "multiposicionalidad" de los sujetos, opresores y oprimidos, en América Latina, Richard afirma ser consciente de lo largo y dificultoso que será el proceso para conseguir desenmarañar esta urdimbre de discursos y posibilitar una apertura a la pluralidad en diálogo y equidad. Sin embargo, a pesar de sus observaciones sobre la conveniencia de aproximarse con cautela al paradigma postmodernista esta teórica reafirma, como muchos otros, la enorme potencialidad que éste engendra, siempre y cuando "we could resharpen [our awareness] of the fissures generated in the system of cultural authority in the central thought" (281). En este sentido, las estrategias subversivas e ideario deconstruccionista del postmodernismo serán de crucial importancia en tanto

> It is possible to rearticulate the postmodern discourse of dicenteredment in new poetics and politics emerging from the margins: these would in turn incite the subaltern voices to strike a blow to the canon of cultural authority, basing themselves upon the conflicting points of view unravelled in the center [...]. The critical potential of these new positions must be utilized reinterpreted by the cultural periphery in its disputes against the center's reterritorializations. (281)

De una forma más global, el teórico Walter Mignolo ha planteado una revisión del expansionismo teórico del postmodernismo a la luz de sus repercusiones en los márgenes culturales sobre los que se expande de modo irrefrenable (2000). Más concretamente, la propuesta de Mignolo se activa como crítica contra los excesos de los paradigmas teóricos

[23] Un acercamiento detallado a estos "postmodernismos periféricos" latinoamericanos y sus autores lo ofrece Raymond Leslie Williams en su obra *The Postmodern Novel in Latin America* (1995).

postcoloniales y postmodernistas, desde una perspectiva por la que afirma que el orden mundial actual no es más que una emanación y perpetuación ulterior de los sistemas epistemológicos coloniales de raigambre eurocéntrica de épocas precedentes (87-88). Partiendo de este supuesto teórico, y considerándolo en el marco cultural de los Estados Unidos, Mignolo establece una distinción previa entre lo que denomina subalternidad interna y externa, en función de lo que puede o no ser asimilado como componente integrante de la Totalidad ("the same"). La subalternidad interna aludiría a "[the] gender, ethnic, and sexual differences [that] could be absorbed by the system" (176). En el interior de ésta cabría destacar, aunque en distinta medida, sectores sociales tales como mujeres, hispanos, afro-americanos y "queers". Su integración en la totalidad del sistema vigente variaría atendiendo a su potencial instrumental respecto de los intereses intelectuales y políticos del centro. La subalternidad "exterior", en cambio, se hallaría compuesta por todos aquéllos que escapan a la legislación que regula el sistema: "homeless, unemployed, illegal aliens, criminals, etc.", es decir, todos aquellos "materiales" en extremo difíciles de metabolizar desde los sistemas teóricos promovidos por los centros políticos y culturales ("the unthinkable") (176). Sin duda, y así lo afirmará el propio Mignolo, éste es el fenómeno que ha venido marcando las pautas de desarrollo de gran parte de las teorías postcoloniales y postmodernistas en la época más reciente.

Según Mignolo, se observa una tendencia común en las manifestaciones artísticas de ambos grupos marginales a la apropiación y recurso de lo postmoderno, con lo que buscarían dar cuenta de la doble opresión a la que se hallan sometidos, tratando de atraer la atención tanto hacia su propia situación de exclusión literaria como hacia la posibilidad de vincular con éxito un modo literario de profunda raigambre occidental con unas realidades marginadas y marginales que el propio Occidente relega y que, en buena medida, desde él mismo se propician. A la vista de esta adherencia voluntaria de muchos autores a las teorías y percepciones postmodernistas, Mignolo percibe la dificultad de frenar el renovado impulso colonialista de "these theories and thinkers travelling North to South" (176). Para la superación de estos añejos esquemas propone los conceptos de "border gnosis" y "other thinking". Define el primero como "a way of thinking that is not inspired in its own limitations and it is not intended to dominate and to humiliate; a way of thinking that is universally marginal, fragmentary and unachieved; and as such, a way of thinking that, [...] is not ethnocidal" (68). Al segundo lo caracteriza como aquel enclave gnoseológico desde el que sea posible "[to think] from dichotomous concepts rather than ordering the world in dichotomies [since] border thinking is logically, a dichotomous locus of enunciation and, historically, is located at the borders (interiors or exteriors) of the modern/colonial world system" (85).

Es precisamente en este punto donde el teórico ve fracasar en gran medida su propuesta conceptual de "border thinking", dado que a pesar de las esperanzas de lograr promover una voz marginal autónoma y desvinculada del centro, las teorías postmodernas y postcoloniales han contribuido de forma más o menos premeditada a perpetuar el status de desequilibrio precedente. No obstante, no renuncia a la posibilidad de lograr una metamorfosis que posibilite una adecuada evolución en la percepción y adaptación de estos enfoques teóricos eurocéntricos. Así, se refiere a la reformulación del concepto de "subalternidad" de modo que pase a ser concebido no como "a category but rather a perspective [...] not engaged in understanding such and such social organization or social actions per se but in understanding its 'contractual' relations under colonial rules and forms

of domination" (188). De este modo, "this local call for thinking" lejos de hallarse confinado a un espacio cultural acotado, se ha filtrado como fuerza crítica a través de los resquicios mal suturados de las teorías centrales y centralistas, posibilitando así el pacto de los integrantes de espacios subalternos pertenecientes a comunidades diversas (189). En el caso específico de la teoría postmoderna, Mignolo se pregunta acerca de las aportaciones concretas del postmodernismo a estas narrativas excéntricas. Para él, es precisamente esta eclosión de lo periférico acontecida en las últimas décadas la que desmorona la tradicional primacía occidental en todos los marcos culturales. Las diversas estrategias excéntricas desarrolladas desde los márgenes se convertirán, así, en elementos centrales de crítica que pondrán en entredicho la legitimidad auto-investida del centro. Y, a su vez, también cabe cuestionarse acerca de las aportaciones de estas manifestaciones excéntricas al postmodernismo como manifestación literaria en concreto, y como fenómeno cultural occidental en un sentido más amplio. Sin duda, y así lo apuntará Mignolo, teniendo en cuenta que la multiplicidad es la energía motriz del postmodernismo, estas nuevas presencias "externas" anticipan un enorme potencial que llevará a su realización última las principales preocupaciones postmodernas, al tiempo que ayudará a configurar nuevos espacios de confrontación. En cualquiera de los casos, en este ámbito de estudio, lo que sí parece evidente es que se está muy lejos de configurar un marco teórico que, o bien pueda prescindir absolutamente del postmodernismo, o bien lo consiga aplicar sistemáticamente hasta sus últimas consecuencias.

En suma, esta incursión en el área de debate del postmodernismo como corriente teórica en constante expansión ocupará un papel central en mi análisis, con el propósito de apuntar, entre otros aspectos, a lo versátil del modo postmoderno y sus numerosos puntos de contacto con intereses feministas, postcoloniales y multiculturales; y lo que es más fundamental para este proyecto: cómo la presencia de la sátira en estos discursos postmodernos excéntricos nos conminará a replantear un buen número de aspectos en relación con la narrativa postmoderna, la propia naturaleza de la sátira y algunos de los discursos y sujetos marginales o subalternos que aquí he detallado. En relación más concreta con la sátira, como ya he apuntado en mi definición provisional, si algo caracteriza esta estrategia metadiscursiva es su arraigado carácter ideológico, y si éste es, como veremos, patente en la narrativa postmoderna "occidental", aún mostrará una mayor concreción en el caso de las ficciones subalternas aquí señaladas.

Desde este ángulo crítico más general podemos concluir afirmando que el postmodernismo, lejos de apropiarse de las agendas políticas del feminismo, postcolonialismo o multiculturalismo, coincide parcialmente con ellas. De este modo, al traspasar las fronteras de Occidente, las teorías postmodernistas muestran, como nunca lo hubieran hecho antes, que el postmodernismo se trata de un fenómeno que está en proceso constante de construcción, es decir, su centrismo genésico sólo se hará patente y se desintegrará por medio de los ex-centrismos con los que se ha ido vinculando. Por otra parte, y no menos destacado, es el hecho de que una de sus premisas mayores coincide en afirmar que toda categoría y discurso, incluido él mismo, son construcciones convencionales, consensuales y arbitrarias, lo que facilita la integración de cualquier tipo textual, en este caso, de los de sectores artísticos subalternos. El fenómeno postmoderno ha alcanzado pues un carácter transcultural, fruto de la *desterritorialización* de sus postulados teóricos occidentales y de sus manifestaciones artísticas prácticas en favor de las experiencias locales fuera de su ámbito más próximo (Appadurai, 1998: 48-50). Entraría así

en conexión con la dinámica *macro-etnográfica* actual es decir, con un multiculturalismo que negocia para sí mismo una serie de espacios alternativos a través de un proceso de diálogos interculturales, entre los que el postmodernismo es interlocutor destacado (52). A la vista de esto, podemos postular que en los albores del siglo XXI, el nuevo dominante de las poéticas y políticas del postmodernismo es el concepto de mestizaje o hibridación cultural. Ello es de suma importancia, pues "[…] the hybrid expropriates elements from all sides to create more open and fluid systems. Hybrid culture is community-based yet experimental, radical but not static or dogmatic" (Gómez-Peña, 1996: 12).

Para finalizar este apartado, cabe señalar que, dadas las largas disensiones en torno a la cuestión ontológica, funcional y formal del postmodernismo y todas sus relaciones e implicaciones, no parece que la cuestión presente visos de llegar a ser zanjada. De hecho su mayor atractivo parece residir en este incesante y polémico diálogo. Así, en este sentido, el siguiente comentario de John Barth acierta, en mi opinión, a capturar la naturaleza ambivalente de estas polémicas terminológicas y las precauciones que en su empleo deben tomarse: "This is the Tragic View of Categories. Terms like Romanticism, Modernism, and Postmodernism are more or less useful and necessary fictions: roughly approximate maps, more likely to lead us to something like a destination if we don't confuse them with what they're meant to be maps of" (2000: 42).

Cronotopo postmoderno: intertextualidad y parodia[24]

Las peculiares características y enfoques de las teorías y narrativas postmodernistas hasta aquí señaladas derivan, en mayor o menor medida, de las peculiaridades del cronotopo postmoderno. El término cronotopo fue acuñado por Mijail Bajtín en su aplicación a la teoría literaria, si bien originalmente procede del campo de la física y las matemáticas. El colapso de la historia, como entidad tradicionalmente entendida, dentro de las perspectivas postmodernistas no ha pasado desapercibido desde los marcos de producción artística. Así, el concepto bajtiniano del cronotopo gana en pertinencia a la vista de estas reformulaciones de tiempo y espacio postmodernas. Más en concreto, el cronotopo literario, de acuerdo con Bajtín, se constituye como el elemento mediador espacio-temporal en el proceso de asimilación e integración del contexto al texto, y del texto en su contexto. En torno a él se estructurarán los elementos constitutivos de la novela moderna y es, en esencia, la interacción de las esferas de tiempo y espacio que dan entidad textual y enunciativa a la narración: "The chronotope is a way of visualising and conceptualising spatio-temporal relations in literature, privileging neither the indicators of time nor those of space. [Most specifically, it] is a unit of analysis for studying texts according to the nature and ratio of the temporal and spatial categories represented: chronotopes are places of intersection of temporal and spatial sequences" (Smethurst, 2000: 69). Asimismo, Bajtín distingue dos tipos de cronotopo, que mantendrían en cualquier novela un intenso e incesante diálogo:

1) El cronotopo externo ha de incumbir necesariamente al propio texto, "since we are [always] presented with a text occupying a certain specific place in space" (2001: 252). En

[24] La muy pertinente aplicación de la denominación "temporal panopticon" al fenómeno postmoderno le ha sido otorgada por los críticos Eduardo Mendieta y Pedro Lange-Churión (2001: 19).

el caso de la novela postmodernista, este cronotopo se correspondería con las variables de la sociedad postindustrial y sus numerosas implicaciones, así como con el fenómeno de la globalización que ya he venido describiendo, y que se podrían definir como estructuras inestables y altamente paradójicas. A su vez, las peculiaridades espacio-temporales del periodo postindustrial ofrecen numerosas versiones de un mismo evento rara vez coincidentes. Este es el significativo caso de la llamativa adaptación del fenómeno postmoderno, a la que me he venido refiriendo en la última sección, cuyo origen es fundamentalmente occidental, a un contexto histórico y socio-cultural tan diverso como el hispanoamericano.

2) El cronotopo representado se fundamenta en el modo en que los contextos se reactivan, paródicamente, en el texto en cuestión, contextos que difieren drásticamente de los "contextos reales" —"We must never confuse [them]" (2001: 253). Como he detallado a lo largo de las páginas precedentes, el postmodernismo exhibe muchos y variados mecanismos de regeneración contextual que llevan esta noción del cronotopo a sus más extremas realizaciones. Entre estos mecanismos podemos destacar su radical experimentalismo y su ruptura sistemática de dicotomías como alta cultura/cultura popular, global/local, pasado/presente, privado/público, por citar las más destacadas. Esta ruptura da buena cuenta del carácter idiosincrásico del espacio postmoderno, que tiende a simultanear categorías tradicionalmente antagónicas.

Se observa la notable conexión de este modelo cronotópico con la concepción postestructuralista de las nociones de tiempo y espacio que, como veíamos en su momento, iban unidas a la deconstrucción de las epistemologías positivistas. Más en concreto, en su estudio del cronotopo postmoderno, Paul Smethurst concluye que éste es fruto de la transición de la linealidad narrativa de las narrativas realistas y modernistas a la formación de un entramado informe de tiempos y espacios solamente aprehensibles en la contemporancidad del acto receptor de la manifestación artística (109). De este modo, desde las concepciones postmodernistas, se ha tendido a llevar a cabo dos reformulaciones del concepto de tiempo. La primera se fundamenta en una ruptura con la perspectiva linear del tiempo para representarlo, en cambio, como un espacio multidimensional en el que, simultáneamente, coexisten en diálogo e interacción sincrónicas, diacrónicas o acrónicas diferentes. La segunda reformulación, que se tratará más en detalle en el capítulo tercero de este estudio, enfatiza la necesidad de contemplar el pasado no ya como una entidad uniforme y acabada acontecida en un tiempo tenido por pretérito. Quebrantar todas las estructuras axiomáticas sobre las que se viene asentando el conocimiento occidental resulta ser labor harto complicada, dado que supone minar la conciencia complaciente que exhiben, como fundamento máximo, las *épistémes* positivistas e ilustradas. Desvelar la contingencia sobre la que se asienta el universo demanda una tarea exegética subrepticia que nos permita —apropiándonos del concepto del Aleph— como al personaje Borges, acceder a contemplar, a hurtadillas, "el inconcebible universo" que, de otra manera, ha sido sistematizado y regulado contraviniendo su propia naturaleza inenarrable (1982: 142). La afirmación de la singular multiplicidad y asistematismo del pasado equivale a declararlo como una construcción contemporánea erigida sobre los intereses específicos que subyacen al proceso historiográfico de representación dado. La reconceptualización del concepto de espacio también ha ocupado un lugar preeminente, de ahí que, dentro de las teorías postmodernas y los estudios culturales, haya cobrado especial relevancia el concepto de "frontera" entendido no como línea o demarcación divisoria compacta y de naturaleza

excluyente, sino más bien como límite poroso donde se entrecruzan, confluyen y divergen las culturas y sus manifestaciones. El espacio también se entiende de manera muy diferente en función de un concepto tan central para los círculos académicos modernos como es el de la globalización, a través del que espacios y tiempos se hallan sujetos a la provisionalidad y las fluctuaciones más extremas.

De esta dislocación espacio-temporal dan buena muestra novelas como *Cien años de soledad.* Al final de la novela se nos hace sabedores de la materialidad misma de la obra, anulándose toda ingenua identificación de los espacios textualizados en el relato con una supuesta realidad extratextual, lo que se ve incrementado por la circularidad estructural y temática de la narración. El tiempo y espacio diegéticos son coincidentes con la dimensión temporal y espacial de la lectura, y a medida que el texto se desgrana, éste se destruye. También *Midnight's Children* (1981) de Salman Rushdie nos ofrece una recreación espacial en que se correlaciona una serie de espacios geográficos con la anatomía del narrador quien evoca con lujo de detalles, a través de su confusa memoria momentos que, cronológicamente, le anteceden. De igual modo, la dimensión temporal se ve sometida a toda clase de distorsiones. Así en *Terra nostra* de (1975) Carlos Fuentes el enfoque diacrónico busca reinterpretar convenciones históricas: Colón descubrirá América no en 1492, sino dieciséis años después de esta fecha. En la novela *White Noise* (1984), de Don DeLillo, la aparente contemporaneidad de la novela nos viene inducida por la sencilla linealidad cronológica del relato y por la cercanía espacial de los hechos. Lo que en realidad descubrimos tras un examen más pormenorizado es que la narrativa nos está remitiendo, de forma implícita, a un futuro inminente. La textualidad postmodernista se verá especialmente condicionada por estas particulares dimensiones de tiempo y espacio que promulgan la inestabilidad más absoluta de códigos. A su vez, la peculiar disposición cronotópica que muestra la ficción postmoderna será también un instrumento en la que la inherente duplicidad semántica de las estrategias paródicas y satíricas encuentren un valioso instrumento. Así, en la novela *The House on the Lagoon* (1995) de Rosario Ferré se observará cómo lo satírico no emerge tanto como resultado de un elaborado ejercicio de retórica, como de la yuxtaposición de dos discursos cronotópicamente paralelos pero que, en contraste, se neutralizan exhibiendo sus mutuas contradicciones. Asimismo, y de nuevo con referencia a la obra *Midnight's Children,* observamos que su exuberancia estructural y verbal acentúa los juegos de recreación historiográfica por los cuales el discurso histórico, el contexto del narrador y los códigos que cifran el propio relato forman una compleja urdimbre textual de pura simultaneidad.

Tras esta somera revisión de aspectos relacionados con la organización cronotópica de la narrativa postmoderna, podemos concluir que ésta se aproximaría a la nueva categoría de cronotopo *creativo* que aventura de forma muy elemental Bajtín. En este tipo particular se operaría un intercambio que tendría lugar "first and foremost in the historically developing social world, but without ever losing contact with changing historical space" (254). Aunque Bajtín no desarrolla más ampliamente este concepto, sí se puede convenir en que se adecua perfectamente a la singular relación espacio-temporal de la narrativa postmoderna y sus relecturas de lo cultural. De este modo, ante todo, el cronotopo postmoderno se caracterizará por su insistente simultaneidad de tiempos y espacios a través del acto lector, simultaneidad paradójicamente fundamentada en la fragmentación, la multiplicidad y un hondo pero lúdico historicismo.

Junto con la peculiar disposición de las dimensiones de tiempo y espacio en las narrativas postmodernas, papel preeminente en éstas lo jugará también el propio elemento textual. Ya se ha señalado el énfasis postestructuralista en subrayar la naturaleza construida de todos los paradigmas y conceptualizaciones existentes. Nada escapa a la textualidad y de acuerdo con estas tesis postmodernistas, la "realidad" tal como la conocemos sólo puede ser, en gran medida, aprehendida a través de infinitas textualizaciones. Asimismo, ningún elemento textual puede concebirse como netamente original dado que siempre habrá de remitirse a textos previos. Esta cualidad integradora específica ha recibido el nombre de intertextualidad.[25] Y si bien este fenómeno no es exclusivamente postmoderno su novedad en este ámbito radicará, sin embargo, en el reconocimiento tan explícito que las narrativas postmodernas harán de él. En este sentido, será esta reconocida capacidad intertextual lo que permitirá acentuar el elemento lúdico y crítico de los textos postmodernistas.

En cuanto a la etimología del término "intertextualidad", éste fue acuñado por la teórica Julia Kristeva en sustitución de la noción de *intersubjetividad*, a raíz de su desarrollo de las nociones bajtinianas de carnavalización y polifonía (1967). Con ello Kristeva buscaba proporcionar un nuevo enfoque textual que reducía la preeminencia del autor sobre la producción textual, al tiempo que llamaba la atención sobre la *irreductibilidad* de cualquier acto discursivo por hallarse, a su vez, constituido éste por una pluralidad de elementos textuales (Hutcheon, 1988: 126). A menudo, el debate del término ha llevado consigo el deslinde respecto de otras nociones similares aunque de implicaciones diversas, como las clásicas "influencia" o "imitatio". Asimismo, y también en el ámbito de la teoría postmoderna, se ha debatido sobre si la intertextualidad designa una teoría crítica o más bien una técnica narrativa. Partiendo de estas especulaciones, se han venido elaborando numerosas teorías fundamentadas, principalmente, en una clasificación taxonómica y formalista de las diversas manifestaciones de intertextualidad. De ahí que, con frecuencia, se enturbie en buena medida la clarificación de las características y repercusiones del concepto. En cualquier caso, a este respecto, valga destacar una de las metáforas más reveladoras y que mayor trascendencia han tenido en el terreno de la crítica literaria aplicada al proceso intertextual, como es la de palimpsesto (también hipertexto), propuesta por Gérard Genette en su obra titulada precisamente *Palimpsestes* (1982). Genette define así el término: "On entendra, au figuré, par palimpsestes (plus littéralmente: *hypertextes*), toutes les ouvres derivées d'une ouvre antérieure, par transformation ou par imitation. De cette littérature au second degree, qui s'écrit en lisant, la place et l'action dans le champ littéraire sont généralement, et fâcheusement, méconnues. [...] L'hypertextualité, á sa manière, relève du *bricolage*" (556).[26]

Retomando la constitución del término intertextualidad por Kristeva, la autora se referirá al término en contraste con la opacidad de las menciones bajtinianas al fenómeno:

> Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manqué de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque des citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. (1967: 241)

[25] Para una revisión histórica en detalle del concepto de intertextualidad es interesante consultar las obras relativas al asunto de Kristeva, Barthes, Harold Bloom, Michael Riffaterre y Gérard Genette al respecto.

[26] El concepto de bricolaje lo adopta Genette de la formulación efectuada sobre el tema por Claude Lévi-Strauss en *La pensée sauvage* (1962).

De ambas citas se concluye la relevancia que ambos teóricos depositan en la potencialidad del fenómeno intertextual, relacionándolo con la capacidad metalingüística que imprime éste al texto; es decir, con la capacidad de erigirse como comentario de otros textos. Roland Barthes coincide con el planteamiento semiótico de Kristeva y contempla la formación del texto como si se tratase éste de un imbricado tejido (*tissu*) de intertextos de la más variada procedencia. Así, Barthes que entiende el concepto de texto en un sentido muy amplio, formula su ya bien conocida definición de éste como "un tissú: tissé de citations, des références, d'echos". Además, como Genette y Kristeva, Barthes cifra la eficacia del fenómeno intertextual tanto en el complejo proceso de elaboración (*bricolage*) deliberadamente efectuado por su autor como, sobre todo, en el acto receptor del que se constituye, en último caso, como receptáculo de interpretación de las intrincaciones portadas por el texto. Conviene recordar que era el propio Barthes el que anunciaba abiertamente la "muerte del autor" como figura creadora tradicionalmente entendida. De acuerdo con estas visiones, se problematiza el proceso de creación y recepción textual pues ninguno de los dos se considerarán como actos inocentes o pasivos.

Mayor polémica surgirá entre las diversas teorías a la hora de evaluar los modos en los que se activa el proceso receptor. En este sentido, Genette, aunque si bien alude a la necesidad de que entre texto y lector se establezca una serie de denominadores comunes para hacer posible la lectura, no cree imprescindible que sea reconocible la procedencia original del intertexto. Barthes es más categórico a este respecto y afirma que "rechercher les "sources", les "influences", d'une ouvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation" (1967: 229). Kristeva, por su parte, disiente de la visión de Genette y valora como necesaria la exploración de las fuentes de las que habrían sido tomados los intertextos. Obviamente todas estas visiones presentan deficiencias, bien por su apego a concepciones tradicionales de indagación de fuentes, bien por la excesiva vaguedad a la que someten al complejo proceso de elaboración y recepción intertextual. Jonathan Culler apuesta por subsanar estas carencias proponiendo una lectura del fenómeno que aúne sus diversas vertientes, fundamentándose para ello en el diálogo entre sus componentes:

> Intertextuality thus designates the domain common to writing and reading as the domain of the intertextual, and a description of intertextuality would involve the most general and most significant considerations: the relationships between a text and the languages or discursive practices of a culture and its relationship to those particular texts which, for the text in question, articulate that culture and its possibilities. (1976: 1383)

En este sentido, una de las manifestaciones intertextuales más reseñadas dentro de la teoría y la narrativa postmoderna es la parodia. Bajo una concepción intertextual, para Linda Hutcheon la parodia se trata de un mecanismo fundamentado en la reapropiación y relectura irónica de otros textos, con la finalidad clara de cuestionar las fundaciones empíricas y teleológicas del acto narrativo y sus componentes, estableciendo una distancia visible entre parodia y texto parodiado. Como apuntaban muchas definiciones clásicas de parodia, no obstante, esto no es sinónimo de que este mecanismo consista en un ejercicio burlesco y ridiculizador del texto o textos integrados en la propia parodia. Más bien, en muchos casos, se trata únicamente de hacer patentes las incongruencias que se esconden tras los afanes totalizadores en narrativas y discursos de todo tipo. De esta manera, las parodias que se efectúan en el marco de las textualidades postmodernas incluyen toda una variedad de discursos, no solamente literarios, sino también, con gran frecuencia, intertextos procedentes de la cultura popular y de los medios de comunicación de masas, en

un afán mayor de trivializar la entidad aparentemente inamovible de los textos narrativos "canónicos". El mecanismo de la metaficción historiográfica, modalidad específica de parodia —o, si se prefiere de intertextualidad— será examinado en detalle en el capítulo cuarto de este estudio.

No cabe duda que, a la luz de esta funcionalidad particular que se le otorga a lo paródico, este modo entronca perfectamente con las premisas de escepticismo y relativismo postmodernas. Este distanciamiento respecto del concepto más tradicional de parodia ha contribuido a la proliferación de estudios sobre lo paródico en el ámbito postmodernista desde las más diversas perspectivas. El hecho de que haya suscitado tanta atención se debe a su unánimemente reconocida capacidad de reapropiación y reelaboración de textos, lo que la convierte en estrategia esencial de lo postmoderno. No obstante, las condiciones y modos en los que se efectúa la mencionada reelaboración no ha conseguido poner de acuerdo a críticos y teóricos. La ambigüedad de la parodia se relaciona con la propia etimología del término, y más en concreto, con el prefijo griego παρα que significa tanto "cercanía" como "oposición" o "diferencia". Es decir, "parodia" literalmente aludiría, de forma simultánea, a la "imitación de algo" y a su "diferencia respecto de" ese algo. Al igual que en el caso de la sátira, los orígenes de la parodia se remontan a ancestrales celebraciones folclóricas y rituales, y de sus principios en el terreno textual nos llegan documentos que nos informan de su cultivo en las más antiguas manifestaciones literarias de la Grecia clásica. Quintiliano definió el término *parode* como "a name drawn from songs sung in imitation of others, but employed by an abuse of language to designate imitation in verse or prose" (Rose, 1983: 280). Sin embargo, su devenir histórico presenta muchos altibajos. Género privilegiado en Grecia, se verá con frecuencia estigmatizado a partir del siglo XVI como modo de inferior calidad y subsidiario respecto a la literatura "seria" (épica, tragedia).[27] En esta línea, señala Rose cómo a lo largo de la historia se ha tendido a disgregar los diversos elementos constitutivos de lo paródico haciendo primar unos u otros dependiendo de los intereses o enfoques poéticos prevalecientes en cada periodo (277-78). Así, durante el siglo XVI las diversas teorías y usos sobre la parodia la concebían como un mecanismo de ridiculización (Ben Jonson, J. C. Scaliger); mientras que en el XVII se extendieron definiciones que la asociaban con lo burlesco (Joseph Addison, Victor Shklovskii). Con posterioridad, durante el siglo XIX y el *modernism*, se prestó una inusual atención a los aspectos intertextuales que operan en todo proceso paródico pero se obvió, según Rose, los no menos importantes elementos cómicos que lo integran. No ha sido hasta época reciente cuando su papel se ha visto restaurado como categoría literaria autónoma y particularmente compleja dentro de la literatura postmoderna. Rose aprecia cómo las definiciones de parodia ofrecidas por autores como David Lodge, Umberto Eco o Charles Jencks se aproximan más a la perspectiva de la parodia clásica y realzan su sentido positivo como un instrumento revitalizador de textos previos. Esta autora considera que el gran logro de las teorías postmodernas sobre la parodia es que no establecen una relación excluyente respecto al carácter metaficcional —intertextual— y cómico de la parodia, sino que ambos se ven integrados.

Por otra parte, conviene señalar que la revalorización de la parodia como modo subversivo y ligado con el devenir de la novela moderna vino de la mano de los acercamientos teóricos de Mijail Bajtín. Es precisamente el descubrimiento de este autor en

[27] Para una revisión exhaustiva del devenir histórico de la parodia me remito a la documentada y compleja obra de Margaret A. Rose *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern* (1993).

los círculos académicos occidentales hacia la década de los 80 lo que además propició la conceptualización más íntegra de la parodia dentro de la teoría literaria postmoderna. Bajtín la concibió como un modo inherente a las manifestaciones folclóricas y artísticas carnivalizadas. Así como la estilización y el diálogo, la parodia dará prueba de su carácter de "double-voiced discourse" y de su capacidad metalingüística, ideas éstas que Bajtín retoma del formalismo (1985: 185). Por "double-voiced discourse" este autor entiende "[a] discourse that has a twofold direction— it is directed both toward the referential object of speech, as in ordinary discourse, and toward *another's discourse,* toward *someone's else* speech" (185). Sin embargo, esta conexión tan clara con el sentido carnavalesco del mundo medieval se habría perdido en la literatura moderna y, así, algunos de sus últimos y también máximos exponentes literarios los encontraríamos en las obras de Rabelais y en *El Quijote.* No obstante, dentro de un ámbito puramente literario, Bajtín ve en la parodia una genuina dinámica metanarrativa por la que desde el nacimiento de la novela, sus practicantes han confrontado a sus predecesores proponiendo así nuevas formas narrativas.

De este modo, Bajtín afirma que "literary parody of dominant novel-types plays a large role in the history of the European novel [...] one could even say that the most important novelist models and novel-types arose precisely during this parodic destruction of preceding novelistic worlds" (1985: 127-128). Dado el estrecho nexo que este autor establece entre parodia y el discurso carnavalesco —cuya naturaleza considera subversiva—, para él la expresión literaria paródica se halla ligada con motivos y actitudes de "doubt, indignation, irony, mockery, ridicule and the like" hacia el texto parodiado. De acuerdo con esta dinámica, el novelista que parodia a otro "once having made his home in the other's discourse, clashes hostilely with its primordial host and forces him to serve directly opposing aims" (127). Como resultado, el discurso de la narrativa se convierte, a un nivel textual, en un espacio de confrontación abierta entre dos estilos literarios contrarios. En cualquier caso, Bajtín no considera la parodia como un género literario, o un tipo de sátira, sino en relación con sus contextos de origen y recepción, por lo que se articularía, necesariamente, con la presencia de dos interlocutores activos. El hecho de resaltar esta duplicidad implica la posibilidad de aprehender dos voces de forma simultánea, por una interactuación de secuencias, estrategia que evoca las cualidades palimpsésticas del texto a las que se referirá Genette. Y si bien Rose estima como muy valiosas las consideraciones legadas por Bajtín en torno a la naturaleza de la parodia, también señala cómo el teórico ruso la asoció de forma peyorativa con expresiones artísticas burlescas y travestidas. Esta apreciación negativa derivaría de la visión de lo paródico como un mecanismo hostil y destructivo hacia el texto objeto de parodia, y de su función como una mera reducción de la alta cultura a la popular, o vulgar (1993: 125-170).

En el exhaustivo examen histórico de la parodia que presenta Rose, la autora selecciona una serie de posturas de diversos autores y épocas que coinciden en singularizar lo que ella considera las características primordiales de la entidad paródica, tratando de devolverle el status del que gozó en la literatura antigua y medieval. Entre los aspectos que considera más significativos de este modo en su vertiente postmodernista cita algunos como la imitación, la metaficcionalidad, la intertextualidad, la comicidad o la incongruencia (283). En vista de esto, no es difícil conjeturar las razones por las que la parodia ha recuperado su aspecto privilegiado en las teorías y literaturas postmodernas. Más en concreto, Rose define la parodia como una imitación textual a la que se suma un uso estructurado de incongruencia cómica, y es precisamente este último elemento el que contribuiría a

diferenciarla de modos cercanos como es la mera imitación o el pastiche. Por incongruencia la autora entiende la *disimilaridad o similitud inapropiada entre textos* que se elabora a través de la comparación de un texto original con su parodia correspondiente (Rose, 31). La ruptura de expectativas estaría en la base de su carácter humorístico, que por otra parte, no debe implicar su asociación automática con lo burlesco. La relación de la parodia con su objeto se basa en que el segundo pasa a integrarse en la estructura paródica, convirtiéndolo en parte de sí misma. Se trata ésta de un arma ambivalente, pero positiva, que critica y reactiva, a la vez que tiende a subrayar, las estructuras literarias propias y las de su objeto, de ahí su clara conexión con la metaficción.

Rose traza una definición funcional de parodia según la cual "[it consists in] the comic refunctioning of performed linguistic or artistic material" (52).[28] En su acercamiento teórico, esta autora plantea una visión cuando menos interesante, al afirmar que un texto mantiene su entidad paródica incluso si el receptor desconoce que se trata de una parodia, bien porque no esté familiarizado con el texto original o porque no se percate de su intención paródica.[29] Según esto, el propio autor aportaría una serie de elementos claves para facilitar al lector el reconocimiento de lo paródico en la obra. En definitiva, la parodia no sólo "parodiaría", sino que abriría un acceso al texto original, por lo que estaríamos ante dos textos en convergencia. Destacada es también la indistinción que Rose lleva a cabo entre parodia de forma y parodia de contenido, porque considera que la una ha de implicar necesariamente a la otra. En lo que respecta a la sátira, esta autora considera, como lo hace Hutcheon, que su frecuente confusión con el uso de la parodia se debe al importante grado de interacción que presentan ambas en numerosas obras. Así, la parodia se puede articular en función de un afán satírico hacia el autor o los receptores del texto objeto de la parodia, o viceversa, es decir, la sátira puede valerse de aspectos paródicos para formular sus críticas hacia un autor o un receptor, evocando una obra determinada (86). Por ejemplo, en la novela *A Clockwork Orange* (1962) este tipo de convergencia entre lo paródico y lo satírico es particularmente visible, pues el autor, Anthony Burgess, articula una compleja sátira política explotando estructural y temáticamente las posibilidades paródicas que le ofrecen textos tan diversos como la Biblia y *Gulliver's Travels*. No obstante, las diferencias entre estas dos categorías literarias son, según Rose, numerosas. Así, la sátira no es necesariamente una imitación, una cita, o una distorsión de textos literarios como es la parodia.[30] Su objeto no entraría a formar parte de su propia estructura: es decir, los dos elementos, la sátira y su objeto, se mantendrían claramente diferenciados. La sátira presentaría un carácter normativo frente a la parodia, que se decanta por la imitación o la recreación "by juxtaposition, omission, addition, condensation and by discontinuance of the original structure and/or content of the literary or artistic context which it quotes, imitates or alludes to in order comically to refunction it..." (83).

---

[28] "[Refunctioning]: 'new set of functions given to parodied materials in the parody, [...], It may entail some criticism'"; "[preformed material]: 'the way the materials targeted in a parody have been previously formed into a work or statement'" (52).

[29] Muchos autores, por el contrario, no comparten esta teoría, es el caso de Bajtín, Hutcheon o Gary Saul Morson. Para Bajtín, "if we do not recognize the existence of [a] second context of someone else's speech [...], then we will not grasp these phenomena in their essence: parody [...] will be taken for a poor work of art" (1985: 185).

[30] Sin embargo, Rose trata de dejar claro que la vinculación entre parodia y su objeto textual no subordina ésta a una serie de normas literarias.

Otro análisis destacado es el que ofrece Linda Hutcheon en su obra *A Theory of Parody* (1985).[31] Coincide con Rose en señalar que la parodia en su sentido actual no es sinónimo de ridiculización burlesca, ya que su intención será mucho más amplia, siendo una forma de imitación caracterizada por la inversión irónica pero que, según Hutcheon, no siempre ha de recurrir a lo cómico. Más en concreto, hablará de la parodia como "una repetición con distancia crítica, una trans-contextualización de códigos" que tiende a subrayar las diferencias más que las similitudes entre la parodia y su objeto. Vemos que esta definición afianza precisamente la naturaleza intertextual que Hutcheon le atribuye a la parodia. La distancia crítica le vendrá dada por su vinculación al tropo de la ironía que se caracteriza precisamente por sugerir "both complicity and distance" (67). El objeto de la parodia se caracteriza por ser "intramural", es decir, "another work of art or, more generally, another form of coded discourse" (16). Hutcheon, sin embargo, diverge de la visión de Rose en tanto que no considera posible buscar definiciones transhistóricistas del término, a pesar de la existencia inevitable de ciertos denominadores comunes a todas las épocas. De esta manera, la autora establece una interesante correlación entre la proliferación de la parodia en la literatura del siglo XVI y en la narrativa postmoderna actual. Estos dos periodos, tan distantes temporalmente, compartirán, según ella, un buen número de rasgos, entre ellos, "the sense of ideological instability, of a challenging of norms" (82). En la época contemporánea esta inestabilidad vendrá de la mano de un mundo hondamente tecnologizado que ha desplazado a la naturaleza como sujeto central del arte en favor de la cultura. Hutcheon señala cómo el concepto de carnivalización bajtiniano mantiene elementos afines con el discurso paródico. La parodia, al igual que el carnaval, se distingue por la paradoja de ser una transgresión autorizada, en este caso de las normas artísticas. Los límites "legislados" de la parodia se situarían en función de que la obra parodiada sea reconocible para el receptor pues, en caso contrario, la obra perdería su función paródica. Por otra parte, Hutcheon también subraya la capacidad metaficticva de la parodia, puesto que se trata de una forma literaria "autoconsciente". Una de las paradojas más destacadas que cifrarían la naturaleza de lo paródico es la "bidireccionalidad de su proceso de legitimación". Esto lleva a que pueda ser definida, de modo simultáneo, como conservadora y revolucionaria. Esta aparente incongruencia encontraría su explicación en el hecho de que, como en el caso del carnaval, también ejemplo de contraculturalidad autorizada, la parodia se nutre de sus conexiones contextuales con la cultura dominante a la que puede optar por refrendar por medio de una parodia "respetuosa", o zaherir a través de la transgresión de la norma artística imperante (76).

A la hora de discernir entre los conceptos de sátira y parodia, Hutcheon, al igual que Rose, establece una serie de puntos convergentes y divergentes entre ambas. En lo que respecta a los primeros, Hutcheon incluso llega a afirmar que "satire and parody, [...] have a natural affinity for each other" (78). Pero, sobre todo, destaca que uno de los motivos de la confusión entre estos dos modos procede del hecho de que las dos recurren a la ironía como tropo o estrategia retórica (52). Hutcheon llega a trazar un diagrama en el que muestra como las tres categorías: parodia, sátira e ironía articularían sus correspondientes

[31] Un estudio de la parodia de carácter más tradicional nos lo ofrece Gary Saul Morson, para quien es imprescindible que la parodia sea antitética al objeto parodiado, y no sólo eso, sino que ha de poseer mayor autoridad semántica que éste. Para Morson las parodias que demuestran profesar admiración por el texto, género, autor o convenciones parodiadas no pueden ser nunca clasificadas como tales (1981: 63-98).

estructuras en un sistema de círculos en intersección (55, 63).[32] Según su análisis, la ironía se articula en dos niveles: uno semántico (microcósmico) derivado de su esencia antifrástica, y otro pragmático (macrocósmico) de tipo evaluativo. Es justamente el segundo el que se identificaría más claramente con el *ethos* negativo y aleccionador —"scornful or disdainful"— de la sátira (56). Pero el hecho que motivaría, en ocasiones, la identificación de parodia y sátira es, según la autora, la diversidad de posibilidades pragmáticas que puede representar la parodia, entre ellas las de "curative parody" (64), muy próxima al sentido correctivo adjudicado, tradicionalmente, a la sátira. Hutcheon se mostrará ambivalente en sus análisis respectivos de parodia y sátira. Si, por una parte, trata de rebatir el tradicional *ethos* de la parodia como categoría de ridiculización o burla a fin de demostrar su neutralidad, sin embargo, aceptará las caracterizaciones peyorativas vertidas contra la sátira, a la que define en términos tradicionales como "extramural (social, moral) in its ameliorative aim to hold up to ridicule the vices and follies of mankind, with an eye to their correction" (43). No obstante, también apunta que los presupuestos satíricos se han visto remodelados con la emergencia de la literatura de humor negro, por lo que, la sátira tradicional experimentará una transformación conceptual y estructural análoga a la de la parodia postmoderna (79). Por otra parte, y como señalaba más arriba, Hutcheon reconoce también, en las frecuentes interpolaciones entre sátira y parodia, una de las causas de confusión conceptual entre ambas. Así, señala que "satirists choose to use parodies of the most familiar of texts as the vehicle for their satire"; como también que "parodies were used to satiric ends" (58). Esto le lleva a postular hasta tres designaciones diferentes que tratan de dar cuenta de su interacción, así hablará de *parodias satíricas*, *sátiras paródicas* y una tercera en la que se solaparían parodia, sátira e ironía.

La parodia satírica pertenecería al género de la parodia y se caracterizaría por su tono satírico: el objeto de la parodia sería "another form of coded discourse". Como ejemplo, Hutcheon cita a la película *Zelig,* del director Woody Allen, con su ridiculización de las convenciones televisivas. En cuanto a la sátira paródica, subgénero de la sátira, su objeto se caracterizaría por ser *extratextual* o "extramural", pero recurrirá a la parodia para configurar su función satírica o correctiva (62). Respecto a este último tipo, toma como ejemplo la obra *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* de Bertolt Brecht, donde a través de parodias bíblicas articula una sátira de los principios humanistas y cristianos tradicionales. En cuanto al tercer tipo, al que Hutcheon no asigna ningún nombre, lo define como "the moment of potentially maximal subversión —in both aesthetic and social terms". Ella misma reconoce que pocas obras entrarían en esta categorización, y cita como ejemplo *A Modest Proposal* de Jonathan Swift (63). Si bien no niego la utilidad de esta estructura tripartita, considero que, lejos de facilitar cualquier análisis de interacción entre parodia, sátira e ironía, puede llegar a hacerlo aún más confuso debido a la multitud de posibles variantes que pueden darse y que no se ajustan con precisión a esta propuesta taxonómica.

Si en algo coinciden Rose y Hutcheon es, como hemos visto, en reconocer el papel vivificador de la parodia, que ha propiciado la generación de múltiples espacios de significación dentro de las producciones artísticas postmodernas. No obstante, como cabe esperar, aquellos autores que han mostrado una actitud hostil hacia todo lo que implica el fenómeno postmoderno no han reconocido el valor de lo paródico, o han considerado que en su relación con el postmodernismo la parodia ha sido víctima de una importante

[32] El diagrama al que aquí aludo así como reflexiones más concretas sobre las relaciones de parodia y sátira se llevarán a cabo en la cuarta sección del cuarto capítulo de este estudio.

degradación semántica y estructural. En este sentido, Fredric Jameson lamenta el desmembramiento de códigos, discursos y del propio sujeto enunciativo que han postulado las teorías postmodernas que, según este autor, no son sino un vívido reflejo de la ausencia de proyectos culturales y políticos colectivos, unificadores y revitalizadores. Esta falta de identidad propia y la pérdida de normas estabilizadoras hacen imposible, como apunta Jameson, hablar de parodia postmoderna, ya que ésta se habría visto desplazada ante el auge del pastiche en las manifestaciones artísticas.[33] En su discusión del pastiche, lo contrasta con la parodia, apuntando su pérdida de los aspectos más significativos de aquélla y, más especialmente, su capacidad crítica y acicate satírico. Así, la caracterización que este autor ofrece del pastiche es verbalmente explícita en su consideración negativa de este modo artístico:

> Pastiche is, like, parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a *dead* language. But is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality exists. Pastiche is this *blank parody, a statue with blind eyeballs*. (1991: 17, cursiva mía)

Las metáforas a las que recurre Jameson buscan enfatizar la vacuidad cultural y la asepsia crítica del pastiche, en concreto, y de la cultura postmoderna, en general, algo de lo que Jameson ve como responsables principales a la cultura del simulacro y a la primacía mercantilista del "exchange value" sobre el "use value" en todos los ámbitos sociales y culturales. En cualquier caso, Jameson no parece mostrar un gran interés en profundizar en este análisis del paso cualitativo de la parodia modernista al cuantitativo del pastiche postmoderno. ¿Debemos concluir pues que lo paródico ha sido desbancado por el pastiche? ¿Es éste último, necesariamente, siempre un modo negativo, un mero ensamblaje inorgánico de piezas dispares? No parecen ser estas las opiniones que mantienen Rose o Hutcheon. Es la primera de estas autoras la que manifiesta una visión más abierta y pluralista sobre la presencia y función del concepto de pastiche, y así recoge posturas como las de Leif Ludwig Albertsen que defiende que el pastiche, como la parodia, también constituye "a way of reviving things from the past" (75). Apunta Rose que a menudo se ha intercambiado los términos de pastiche y parodia, pero puntualiza: "Pastiche, however, is not only a much more recent term than parody, but differs from the alter in describing a more neutral practice of compilation which is neither necessarily critical of its sources, nor necessarily comic" (72). Opina la teórica que, en el caso del arte postmoderno, será en el terreno de la arquitectura donde el pastiche habrá cobrado una mayor relevancia y habrá exhibido no sólo su capacidad amalgamadora, sino también crítica y desestabilizadora (76). Por su parte, Hutcheon adopta una postura más neutral y si bien admite que la parodia puede integrar en su propia estructura al pastiche como fórmula literaria adicional, y que ambos modos "involve the issue of intent [as] acknowledged borrowings", los diferencia en función de la ecuación: "Parody is to pastiche, perhaps, as rethorical trope is to cliché" (20). Es decir, tanto el pastiche como el cliché se caracterizarían por su papel homogenizante,

[33] Ya Nietzsche criticó negativamente la parodia como símbolo claro de la falta de originalidad europea y como reflejo de su decadencia cultural. Foucault ofreció una visión más positiva y reconoció su valor transformacional. Sin embargo, Derrida aprecia en el nuevo auge de la parodia una reconstitución religiosa y metafísica de dominio (1983). Por su parte, Gérard Genette recoge la definición clásica de parodia como "[l'application], le plus littéralement posible, á un texte noble singulier à une action vulgaire fort différent de l'action d'origine, mais ayant cependant avec elle suffisamment d'analogie pour que l'application fût posible" (1982: 192-193).

neutralizador de diferencias textuales, frente a la parodia que, como veíamos, adoptaba la forma de repetición con distancia crítica a la hora de integrar su objeto —"inscribing continuity while permitting critical distance"— (20). Por extensión, las relaciones mutuas entre pastiche y sátira se aproximarán a las ya establecidas entre sátira y parodia. Así Hutcheon sostiene que en una película como *Take the Money and Run* de Woody Allen, se elabora un pastiche a partir de diversas fórmulas fílmicas y televisivas (documental, entrevista, género policíaco, *thriller*, etc.) con el fin de satirizar la recepción tradicional de sus correspondientes convenciones estructurales y temáticas.

A modo de conclusión, si algo cabe subrayar de las diferentes perspectivas, estudios y estrategias relativas a lo postmoderno tanto como vertiente de pensamiento, periodo histórico o fórmula estética, es su capacidad para engendrar pluralidades terminológicas, políticas, culturales y de puntos de vista. Pero quizá más importante sea que este condicionamiento pluralista sólo pueda alcanzarse a través de un acercamiento a los contextos culturales específicos. Es decir, ya no se admite como válido el recurso a paradigmas y epistemologías de aspiración universalista o trascendente. En su lugar, se ha ido imponiendo una sensación de fragmentación de la historia, del tiempo, del espacio, del sujeto, etc., que las narrativas postmodernas han recogido en su afán de desmantelar los discursos políticos y estéticos de unidad y uniformidad tradicionales. Esta fragmentación también irá acompañada por un reconocimiento de la imposibilidad de lograr acceso a verdades y realidades intactas. En su lugar, se ha venido enfatizando desde todos los frentes la ineluctable naturaleza intertextual de cualquier discurso posible. La diferencia que muestra el postmodernismo, sin embargo, respecto de otros acercamientos teóricos y estéticos es su pretensión de hacer esta naturaleza explícita para el receptor, quien ya no podrá permanecer inactivo o impasible ante manifestaciones artísticas que exigen de él un notable esfuerzo exegético. Además, el retorno y relectura del pasado y de los discursos totalizadores que proponen buen número de obras postmodernas dan buena muestra del potencial subversivo y regenerador del mecanismo de la parodia que, con tanta asiduidad, hará aparición en las manifestaciones postmodernas de todo tipo. En general, por otra parte, el interés postmoderno por los temas relativos al poder y el conocimiento es consustancial a sus intentos de desentrañar los rasgos opresivos que encubren las discursividades modernas. De ahí la frecuencia con la que voces secularmente marginadas se reintegrarán en los espacios discursivos postmodernos para confrontar los paradigmas de exclusión y relatar sus propias versiones de los hechos. Esta enorme flexibilidad de la que el postmodernismo da muestra a través de sus plasmaciones estéticas y teóricas incluye, como a continuación se verá, un notable acicate satírico. No obstante, dadas las enormes limitaciones y constreñimientos a los que la noción de sátira se ha visto sometida, previamente será imprescindible revisar sus aspectos más señeros a la luz de los procesos de deconstrucción postmodernista. En este sentido, se apreciará que el postmodernismo literario y la sátira, como estrategia discursiva, se complementarán mutuamente en un muy productivo empeño de empujar hacia la debacle a las "grandes narrativas" que han venido anquilosando los órdenes de convivencia social y política, los sistemas de pensamiento y los paradigmas estéticos.

II

Sátira: dinámicas de un género

Third World literature tends to be satirical and allegorical.

Fredric Jameson

Sátira: convenciones teóricas y entidad genérica

El examen que propongo en esta sección se concibe como un repaso a las tendencias teóricas y literarias modernas y contemporáneas en torno a la noción de sátira. En buena medida, he prescindido de un examen diacrónico previo a teorías clásicas por ser ya numerosos los estudios y tratados dedicados a tal propósito. En cualquier caso, dada la magnitud de mi intento, me he abstenido de profundizar en cada una de las líneas teóricas que, cultivadas con gran prolijidad, se han articulado sobre el concepto de sátira buscando sistematizar sus diversas prácticas y prescribir sus diversas manifestaciones. Partiendo de algunas de estas lecturas que, por otra parte, se han erigido y adoptado hasta el presente como análisis canónicos de lo satírico, plantearé una crítica revisionista de estos mismos postulados dadas las innumerables restricciones interpretativas a las que se ha visto sometida la literatura satírica como resultado de la aplicación acrítica de la teoría sobre el texto literario. Es sorprendente cómo esta dinámica se revela una constante a lo largo de todos los estudios acerca de la literatura satírica hasta tal punto que incluso, ni los propios análisis enmarcados en un discurso postmodernista se ven exentos de un marcado atavismo teórico en absoluto correlativo con las prácticas literarias que pretenden analizar. Con esto no ha de interpretarse que la entidad a la que aquí, de forma provisional y obviamente general, se llamará "sátira postmoderna" se haya desprendido de todos los aspectos que se han venido atribuyendo a lo satírico. Bien al contrario, este estudio aspira a mostrar cómo durante su proceso evolutivo en sus diversas manifestaciones, la sátira ha reformulado, trasmutado y mestizado sus convenciones lo que en general no se ha sabido reconocer siempre desde los ámbitos teóricos.

Este anquilosamiento teórico al que aludo pervive con firmeza en el supuesto que percibe en la sátira un arma que ampara y refrenda una hegemonía social y/o política en un contexto social determinado, o que contribuye a la salvaguarda de un código ético o moral amenazado por desviaciones respecto del mismo. En este sentido, es bien conocida la definición acuñada por uno de los más destacados teóricos de los géneros literarios, Northrop Frye: "Satire is militant irony: its moral norms are relatively clear, and it assumes

standards against which the grotesque and the absurd are measured. [...] To attack anything, writer and audience must agree on its undesirability, which means that the content of a great deal of satire founded on national hatreds, snobbery, prejudice, and personal pique goes out of date very quickly" (1957: 223, 224).

Pero quizá más ilustrativo de toda esta serie de estereotipos y consignas formalistas sea el emblema, la figura de un sátiro (ver página siguiente), con la que se abre la publicación académica *Satire Newsletter*, que bajo la dirección del teórico estadounidense George Test, se publicó en el periodo 1963-1971, momento álgido de los estudios formalistas en torno a la sátira literaria.[1] En primer término, el adoptar este icono como insignia de la revista supone, por una parte, retomar la tradicional confusión entre las designaciones de "sátira" y "sátiro", aspecto que se perpetuó erróneamente a través de los siglos de mano de insignes autores y teóricos satíricos. Por otra parte, como se puede apreciar, los atributos que exhibe este ser son, en buena medida, correspondientes con una apreciación de lo satírico ligada a las convenciones burlescas, ofensivas y negativas que se le achacan tanto en el marco teórico tradicional como en el imaginario popular. Así, a primera vista, resalta su fisonomía grotesca: su vientre prominente, sus marcados y diversos caracteres animales y una patente expresión de malignidad. Todo ello nos habla de una naturaleza multiforme, anárquica y repulsiva en extremo, a la par que sus atributos femeninos nos remiten a una idiodincrásica fecundidad. Se pretende atraer de este modo la atención hacia la capacidad de la sátira de engendrar el mismo desorden que refleja su propio ser, al tiempo que su polimorfia subraya la versatilidad estructural y temática que, de forma convencional, se le viene adjudicando a la sátira. Nada escaparía pues a su naturaleza perturbadora y díscola. Los objetos que porta, una máscara de expresión risueña y un látigo no son, en este sentido, menos reseñables. Sin duda, con la máscara se insiste sobre la duplicidad y la doble vertiente crítica, cómica y socarrona, que conlleva el ejercicio satírico. Asimismo, su enmascaramiento, por lo tanto, también busca enfatizar su identidad farsante y pérfidamente subrepticia. En cuanto al látigo, éste se identifica con el acicate fustigador de vicios y perversiones que, de acuerdo con parámetros formalistas, proporciona el ímpetu esencial a toda práctica satírica. Sin embargo, si en algo resulta llamativa esta imagen es que si bien pudiera servir de símbolo de una concepción formalista de lo satírico —como estrategia crítica hiriente, acusadora y negativa— podría ser también simbólica de las coordenadas teóricas bajtinianas sobre la sátira menipea entendida como entidad de esencia lúdica, regeneradora, ambivalente y paródica. En este sentido, se percibe a través de este símbolo lo que críticos como Dustin Griffin exponen actualmente en sus estudios, al apuntar hacia la artificialidad de la acostumbrada escisión entre las tradiciones de la sátira menipea y la sátira formalista (1994: 28-34).

[1] La confusión en torno a la caracterización de lo satírico procede, en gran medida, de la propia vacilación existente en la selección de una etimología para el término "sátira". Varrón, en el siglo I a.C., ya hablaba de las posibles procedencias etimológicas del término *satura*. Así señala su posible derivación de diferentes términos: *satura*, forma femenina del adjetivo *satus* (harto); *satyrus*, la mitológica figura antropomórfica de criatura con patas de macho cabrío y de comportamiento lascivo[1]; *lanx satura*, una miscelánea de ingredientes o un plato de productos variados que se ofrendaba a los dioses; *lex satura*, una ley común que comprendía diversas medidas. También se le ha atribuido origen etrusco, de *satir* "hablar" (Campos, 198).

En cualquier caso, y retomando la cuestión de los estereotipos que cifran la entidad de lo satírico, destaca por encima de todo la pretendida connivencia de la sátira con los poderes que regulan la organización social del discurso. Esto ha contribuido, a su vez, a la merma de la independencia estética del ejercicio satírico lo que, a su vez, ha llevado a poner en duda su misma "literariedad". Por su parte, esta lógica interpretativa ha provocado la postergación y rechazo de la sátira ya no sólo en los estudios postmodernos, sino también dentro de las corrientes teóricas feministas y/o postcoloniales, que ven en la sátira la reafirmación y legitimación de los discursos opresores que buscan cuestionar y subvertir. No es extraño por este motivo que la sátira no sólo haya sido acogida con reticencias, sino que no se la considere como modo literario apto a la hora de cifrar las inquietudes artísticas de los que han venido ocupando los márgenes de la sociedad. Para el crítico David Worcester, esta deficiencia en los estudios sobre la literatura satírica proviene más bien de una obsesiva fijación respecto a modelos satíricos pretéritos que, en su momento, se alzaron como modelos paradigmáticos de lo satírico:[2]

> Criticism has failed to keep pace with the expansion and diffusion of satire during the past four hundred years. A man's judgement of what constitutes satire may have hardened at one of the salient historical points, about 1600, when the Elizabethan fad for satire had expressed itself; or 1700, the year of Dryden's death; or 1730, when Swift and Addison and Mandeville had given prose equal rights with verse satire: or 1824, when Byron died, leaving the colossal fragment of *Don Juan*. (3)

[2] Este estatismo teórico, sin embargo, no se corresponde, como ya se ha señalado, con el gran auge experimentado por la parodia dentro de los estudios postmodernos. La diferencia se halla en la asumida capacidad de innovación textual y de ruptura semiótica de la parodia frente a la sátira, a la que se atribuye reiteradamente una fuerte dependencia respecto de los elementos externos al propio texto.

Postulados recientes, no obstante, lejos de suscribir estos paradigmas añejos han indagado en el potencial rupturista de lo satírico en un esfuerzo por vincular la exégesis literaria a acercamientos teóricos actuales distanciados de formalismos o de inmanentismos textuales. En esta dirección, Julie Greer Johnson, como conclusión a su estudio de la sátira colonial hispanoamericana, la entronca con discursos de índole subversiva y de capacidad revulsiva. Incluso se aventura y da un paso más allá, al interpretar los discursos satíricos como una fuerza válida y protéica de desestabilización de jerarquías de poder: "Satire is the discourse of the Other, and it was cultivated principally by Creoles and other like-minded individuals who endeavoured subversively to disassemble the hegemonic vision of the New World projected by the Peninsular Spaniard" (1993: 156). Este radical giro desde una concepción de lo satírico como discurso servil de las ideologías imperantes hasta la visión de la sátira como agente de una tensión crítica y desafiante articulada por medio de una oposición textual constituye el camino que pretendo explorar en el presente trabajo. De forma resumida destacaré a continuación algunos de los más recurrentes y restrictivos *topoi* que, desde la antigüedad clásica, estas teorías han propugnado pero que, indudablemente, resultan imprescindibles para una mejor comprensión de la evolución de lo satírico y de la sistematización de las corrientes críticas que se han venido ocupando de esta cuestión hasta la actualidad.

La lectura de lo satírico se ha tendido a desarrollar desde una perspectiva apriorística que lo concibe en función de unas premisas de validez universal, de modo que se tiende a obviar las circunstancias contextuales de la práctica satírica analizada. La consecuencia de esta postura, como acabo ya de apuntar, deriva en la adjudicación de características no siempre acordes a la práctica satírica que se pretende cubrir. Como resultado persiste la visión de la naturaleza moralizadora, pedagógica y colérica que se le ha venido atribuyendo a la sátira desde tiempos inmemoriales. A este respecto, cabe señalar cómo pocos modos discursivos han recibido un estudio tan rígido como la sátira, revistiéndola de una entidad inamovible, reaccionaria y reacia a cualquier alteración o revisión de su propio ser. Esto no sólo se ha visto limitado a los textos literarios en sí, sino que numerosos teóricos, de modo más o menos explícito, han hecho partícipe al autor de sátiras de estos mismos estereotipos y convenciones. Así, este interés se hace patente en la obra de Leonard Feinberg *The Satirist: His Temperament, Motivation, and Influence* (1963), donde el objeto de estudio se distancia del texto literario para proyectarse sobre su autor al que define en los siguientes términos: "[the satirist uses] for his material the moral values accepted by his society because satire deals with deviations from a norm [...]. He is a 'professional' in the same way that a career soldier, boxer, or football player is a professional" (41). Feinberg, como otros muchos críticos, confiere y dota así al autor de sátiras de una personalidad distintiva y bien determinada establecida de acuerdo con una asumida postura evaluadora y enjuiciadora. En esta misma línea, Gilbert Highet (1962) da testimonio de otra de las más recurrentes afirmaciones en torno al autor de sátiras: "He is always moved by personal hatred, scorn, or condescending amusement. [...]. A whole book could be written to unravel the curious links between a satirist's subjects and his private life" (238). El retrato del escritor de sátiras se ha visto pues jalonado por toda una serie de parámetros psicológicos según los cuales este escritor encarna un ser furibundo, fustigador de vicios y desmanes de cualquier clase, valiéndose en la expresión de su condena de un espíritu sardónico y mordaz. Como consecuencia de todo ello, poco sorprende que en su estudio genésico de la sátira como ritual y manifestación artística, Robert C. Elliot (1960) dedique un extenso

capítulo a los que él denomina "The Great Misanthropes" (130-184), entre los que lista a autores tan distantes, cronológica y artísticamente, como Décimo Junio Juvenal y Wyndham Lewis.

En estrecha conexión con este supuesto misantrópico que parece definir el espíritu del autor de sátira y su obra, se articula la también enormemente extendida convención de la misoginia como un rasgo inherente a autor y obra satírica. La tradición de la conocida como "sátira contra mujeres" que proliferó en diversos estadios artísticos desde la Grecia o la Roma clásicas hasta el siglo XX, ha ocasionado que, por una parte, la sátira haya sido ignorada dentro de los estudios literarios feministas y que, por otra, haya sido rechazada como herramienta estética aceptable y adecuada dentro de la escritura femenina. O al menos, así lo manifiesta David Worcester al apuntar: "The crux of the matter lies in the words 'direct verbal attack' [...]. Feminine readers may find in this observation a possible explanation for the fact that no woman has ever made a mark in satire" (13). Esta apodíctica aseveración restringe aún más el ya de por sí limitado margen concedido a la sátira literaria reincidiendo sobre su naturaleza conservadora y fuertemente moralizadora. En resumen, la causticidad verbal, la crítica airada no se concibe como adecuada a las experiencias reprimidas y subalternas. La sátira requiere, desde este punto de vista, de una voz potente, estática y, ante todo, refrendada social y políticamente. Aquéllos que ocupan los márgenes o posiciones de subalternidad en sus sociedades habrán de encontrar solapados resquicios, prácticas críticas edulcoradas para plasmar y articular sus demandas sin caer irremediablemente en la capacidad fagocitadora de lo satírico, que se nutriría de un contexto extratextual bien delimitado y de un aval ideológico represor. Tampoco pues resulta extraño que en obras como *African American Satire* (2001) de Darryl Dickson-Carr y *Chicano Satire* (1991) de Guillermo Hernández, que podrían hallarse en los prolegómenos de una apertura de los estudios literarios postcoloniales y postmodernos a la incidencia de lo satírico en los márgenes culturales, sus autores precisen aportar una amplia justificación de las motivaciones y pertinencia de la obra, así como de las implicaciones personales del autor hacia el material satírico objeto de su estudio. En palabras de Darryl Dickson-Carr, autora de la primera de las obras, "given the generally offensive nature of satire and the irritating frequency of glib sexism found within it, the reader might ask why I would bother with works that assault my own personal beliefs, as some certainly do" (5).

¿Cómo subsanar entonces este flagrante desajuste entre los estudios teóricos y la práctica literaria? A este respecto, aunque distante del marco teórico postmodernista, se hace indispensable remitirse a las reflexiones de Tzvetan Todorov cuando apunta la necesidad de asumir en las teorías literarias la variabilidad genésica de las obras de arte (1981). Más concretamente hace alusión a los riesgos de arbitrariedad engendrados por el distanciamiento progresivo del objeto literario en relación con los discursos teóricos que versan, en multitud de ocasiones, no tanto sobre dicho objeto como sobre categorías preconcebidas (61). Esta circunstancia se hace particularmente patente en el caso de la sátira, analizada con repetida insistencia en función de paradigmas cercenadores y categorías anquilosadas, algunas de las cuales paso a continuación a examinar, buscando apoyatura en afirmaciones tomadas de algunos de los manuales más "clásicos" que se ocupan del examen de la entidad satírica.

> *Some satirists achieve their malefic ends merely by uttering their invectives* (or mockery or riddling verses-whatever form their satire takes); *the power seems to reside in the words themselves* [...]. (Elliot, 1960: 50)

> Satire is aimed at inconsistency and hypocrisy. It exposes *polite cruelty* and folly by exaggerating them. *It seeks to produce shame*. (Nichols, 1971: 11)

> Like other arts, *the best satire is concerned with the nature of reality*. (Feinberg, 1967: 3)

> *La sátira comienza con una postura mental de crítica y hostilidad, por un estado de irritación causada por los ejemplos inmediatos del vicio y la estupidez humanas.* [...] *El enojo del satírico se ve modificado por su sentido de superioridad y desprecio hacia su víctima; su aspiración es que ésta se humille y la mejor forma de conseguirlo es la risa despreciativa.* (Hodgart, 1969: 8-9)

> *Satire* establishes *oppositions between good and evil, text and reader, reader and society* [...]. *[It] is a literary Trojan horse* for which polite (or politic) *artfulness produces a dissembling form, serving first to contain and conceal, and then to unleash the primitive passions of the satirist.* (Connery, 1995: 1-2, cursivas mías)

La acumulación de citas precedente no es gratuita, bien al contrario, con ella he buscado recopilar de un modo sucinto algunas de las características más reiteradas atribuidas, tradicionalmente, a cualquier obra satírica: su origen mágico-ritual, su acicate moralizador, condenatorio y punitivo —al tiempo que su esencia catártica y curativa—, su irremediable extratextualidad, su intrínseco maniqueísmo y su potencial descarnado y destructivo. Otros aspectos no menos señalados son: el pesimismo, el prosaísmo estético, lo grotesco, una identificación absoluta con lo cómico, etc. De forma paradójica, no obstante, el panorama no siempre es tan diáfano. Enfrentados a todos y cada uno de esta normativa de rasgos, otros estudiosos los contraponen a cualidades diametralmente opuestas. Así, entre otros aspectos, podemos señalar como ante la proclamada brutalidad verbal de la sátira, un buen número de teóricos oponen ésta a una estratégica oblicuidad o expresión subrepticia de la misma; frente a su pretendida naturaleza caótica y difusa otros, por el contrario, aprecian una considerable rigidez en sus estructuras y expresión. A este respecto, no conviene olvidar que la propia etimología de los términos aplicados a la sátira incorpora, en ocasiones, nociones contradictorias que le son transferidas. Es el caso del término griego *pharmakos*, tantas veces dirigido a la sátira, y que da cabida a dos acepciones contrapuestas: "veneno" y "remedio". De ahí la vinculación imperecedera de sátira como ejercicio de curación con tintes morales logrado a través de un proceso de purgación. Elocuente ejemplo de esta asociación dicotómica lo proporciona el propio título del estudio sobre la sátira *Order from Confusion Sprung*, del teórico Claude Rawson (1985).

La sátira y, lo que es más, las corrientes teóricas que han venido ocupándose de ella no parecen tener parangón en cuanto a su ambigüedad y liminalidad discursiva. ¿Dónde radicaría el origen de estas pertinaces divergencias? Como hipótesis, se puede atribuir esta paradójica y confusa adjudicación de caracteres al arbitrario y desequilibrado tratamiento recibido de una parte por la denominada "sátira formal", y de otra por la "sátira menipea", división que ha contribuido sobremanera a la mezcolanza o escisión inapropiada de rasgos distintivos haciendo aún más opaco el estudio de ambas líneas satíricas.[3] Asimismo, frente

[3] La definición y oposición de los conceptos de sátira formal y sátira menipea es complejo y ha motivado numerosas polémicas y desacuerdos entre los entendidos. En términos generales, la sátira formal se asocia con el modelo versificado de la *satura* latina, con posterioridad practicado por los escritores occidentales del XVII y XVIII. Más rígida en su forma y temáticamente orientada a la reprobación y censura de vicios, el modelo de sátira

al auge teórico despertado por la denominada sátira formal, el desarrollo ha sido más bien precario en el correspondiente campo de estudio de la sátira menipea o formas "bajas" o populares de sátira, tardíamente recuperadas gracias a Mijail Bajtín. Qué duda cabe que el predominio de la primera línea, desarrollada de forma prolífica y simultánea al periodo que se ha dado a conocer como "the age of satire", ha menguado la exigua tradición crítica de la sátira menipea ocultando su verdadero alcance y el elenco de obras que podrían definirse como menipeas. Es fácilmente comprensible pues que, ante los signos de agotamiento de la sátira formal —mayoritariamente en verso, de rasgos más sistematizados, y producto de estadios artísticos determinados— la tendencia, paradójicamente, haya sido a obviar o infravalorar el papel de la menipea en periodos sucesivos llegando hasta el postmodernismo. O quizá, como concluye Dustin Griffin, "the variousness of Menippean satire —its motley nature and the variety of its exemplars— has probably prevented modern critics from defining the nature of the form any more precisely" (1994: 32). De esta hipótesis inferimos también la clave que nos permite vislumbrar el motivo por el que, en su abrumadora mayoría, los estudios publicados en los años 50 y 60 del siglo XX, correspondientes con el renacer neocrítico e historicista de la sátira de la mano de las tendencias críticas desarrolladas en las escuelas de Yale y Chicago se ocupan, unánimemente, de autores y obras del neoclasicismo inglés.[4]

En cuanto al panorama actual, de nuevo Todorov nos ofrece un punto de partida determinante para iniciar una revisión crítica de las múltiples deficiencias detectadas en estas teorías. De este modo, facilita una lúcida puntualización que ayuda a despejar las dificultades en torno a la tantas veces asumida naturaleza extratextual, referencial y mimética de la práctica satírica:

> We cannot conceive of the "outside", the "exterior" of language and of the symbolic. [...] We never reach an "extra-symbolic" or "pre-linguistic" state. [...] There is no genesis of texts starting from what is not the texts themselves, but always and only a work of *transformation*, from one discourse into another, from the text to the text. (1981, 60-61)

Esta reafirmación de la inalienable textualidad del discurso satírico, a su vez, incita a replantear el conjunto total de convenciones tan arraigadas en torno a la sátira lo que nos permite entroncar con el aforismo derridiano "il n'y a pas dehors le texte" (1967). Con esto, Derrida no planteó un nuevo retorno a una textualidad de raigambre inmanentista, sino que postuló cómo la aprehensión de la "realidad" lleva consigo un inevitable proceso previo de textualización. En la misma línea, Barthes, en su encendida crítica contra los parámetros tradicionales de los academismos literarios, singulariza el pernicioso determinismo con que el texto literario ha sido interpretado con demasiada frecuencia, en función de aspectos tales como las circunstancias biográficas del autor, o el crónico "a-simbolismo" padecido por

---

formal contrasta con la mayor libertad estructural y el carácter cómico y burlesco de la menipea. Género este último que, Bajtín definió como "a genre characterised by its mockery of serious forms, its digression and exaggeration, and its mixture of prose and verse" (1984: 316). De esta manera, sátira formal y menipea se han venido considerando como modelos de orientación muy diversa en cuanto a sus propósitos críticos y lúdicos, respectivamente. Como ya se verá, la línea demarcatoria entre ambos no habrá sido, sin embargo, tan clara en la literatura.

[4] Se hará, en su momento, alusión a los estudios críticos emprendidos desde estas dos corrientes de estudio de teoría literaria en los departamentos de literatura inglesa de las universidades norteamericanas de Yale y Chicago. No se debe confundir, sin embargo, la línea teórica establecida y seguida en Yale, en lo que se refiere a sus estudios eminentemente formalistas de lo satírico, con la posterior línea teórica que allí se desarrollará, conocida bajo el nombre de "Escuela de Yale" de filiación deconstruccionista.

aquellos críticos que creen fútil el indagar en las posibilidades plurisignificativas de un texto dado, reduciendo este potencial significativo a una lectura señera y superficial (Sturrock, 1979: 55-60). Qué duda cabe que estos acercamientos iluminan las dificultades señaladas en cuanto a las teorías formuladas tradicionalmente en torno a la sátira, al tiempo que contribuyen a sentar nuevas bases para la superación de las mismas.

Por otra parte, un entramado de taxonomías y nomenclaturas formales y de contenido pueblan la mayor parte de los estudios críticos y teóricos en torno a la sátira, a la que a la vez incluyen como término indispensable dentro de las retóricas y poéticas clásicas. De ahí que una constante de la mayoría de estudios consista en ocuparse de la contraposición y comparación de afinidades y divergencias de sátira frente a parodia, ironía, invectiva, comicidad, diatriba, fábula, distopía, lo burlesco o lo grotesco. De nuevo este aspecto redunda en perjuicio de un análisis equilibrado y contextual de la sátira, reduciéndola a binarismos improcedentes y, a menudo, establecidos en función de diferencias modales o genéricas tenues. Esta obsesiva instauración de parámetros según los cuales lo satírico entra a formar parte de una jerarquía de categorías modales o genéricas deriva, en multitud de estudios teóricos, en la más absoluta indeterminación e incluso en el reconocimiento impotente por parte del teórico de lo vano de su empeño. Se recurre sin éxito a la delineación de fronteras que han llevado a teóricos como Northrop Frye a trazar toda una serie de complejos y eruditos procedimientos taxonómicos, "teoría de los mitos", que desembocan, en su caso, en la división de lo satírico en seis fases de desarrollo sucesivas que van desde la sátira de "baja norma" representada por *El elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam (1957: 227), hasta la culminación en la "epifanía demoníaca" de *1984* de George Orwell (239). Como es obvio, esta propuesta está abocada al fracaso no sólo por su excesiva complejidad, sino también por desconsiderar la naturaleza más híbrida y múltiple de lo satírico en la literatura, lo que revelaría la artificialidad de una taxonomía tan rígida.

A esta intricada configuración se une la aún más si cabe dificultosa definición de lo satírico en función de sus estructuras formales. Christiane Bohnert se refiere en este sentido a la larga preeminencia de teorías tradicionales que reclaman como imprescindible la relación entre forma y contenido para que la configuración de un género sea factible. Esta autora, no obstante, observa como una "anomalía genérica" la enorme dispersión y ubicuidad formal y temática de la sátira. En relación con este aspecto, frente a géneros más consistentes como la épica, el drama o la novela, la sátira demuestra ser "the lawless and irrepresible poacher within, the genre that has no consistent form" (Connery & Combe, 1995: 151). Ante esta dificultad, Frye, como otros muchos autores se ha decantado por aislar una serie de elementos que cifrarían la entidad externa de lo satírico y por los cuales éste será claramente reconocible. Así, este autor identifica dos aspectos imprescindibles para la concreción de una obra como satírica: "one is wit or humour founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd, the other is an object of attack. Attack without humour or pure denunciation forms one of the boundaries of satire" (1957: 224). Asimismo, muchos proseguirán en la dirección de Frye estructurando sus obras en función de los principios censores y condenatorios, y del tono humorístico o mordaz asignados de forma sistemática a cualquier manifestación satírica.[5] Ello da lugar a que obras teóricas así concebidas resulten en auténticos manuales, "anatomías" o gramáticas de lo que debe ser un texto

[5] Enumerar a todos los autores que han procedido con esta dinámica se convierte en tarea imposible por la prolijidad de los posibles ejemplos. De ahí que la consulta de muchas de las obras reseñadas en la bibliografía del presente estudio revelen idénticas orientaciones temáticas y estructurales.

satírico, su objeto, función y mecanismos, así como de las motivaciones que empujan a sus autores. Valga como síntesis de esta visión la valoración ofrecida por Ronald Paulson acerca de los propósitos y condicionamientos *sine qua non* de toda obra satírica:

> Satire imitates, presents, explores, analyses the evil [...], but it must at the same time (1) make the reader aware of a pointing finger, of an ought or ought not, that refers beyond the page to his own life [...], (2) take a moral stand, make a judgment, and place and distribute blame. [...] There is always a strong sense of efficiency in satire: nothing is done without a purpose. (1967: 4)

No obstante, frente a este tipo de afirmaciones totalizadoras y normativas, Dustin Griffin, en uno de los trabajos más recientes y de genuina naturaleza revisionista publicados hasta el momento, plantea que "a review of the dominant theories of satire from the time of Horace to the twentieth century suggests that we should view with suspicion or scepticism any universalising claim about the nature of satire, since most theories can be shown to have a polemical base or to derive from a partial view of the genre" (1994: 185). En esta línea trazada por Griffin, y dentro del inagotable y controvertido marco de discusión de la sátira como género o modo discursivo, conviene introducir, aunque de forma general, algunas de las teorías más contemporáneas y pertinentes en torno a la noción de género. Por este motivo, así como por razones de espacio y relevancia, he obviado taxonomías clásicas del concepto, aunque a modo de contraste sea conveniente citar concepciones formalistas y miméticas alejadas de los análisis más amplios y abigarrados de las teorizaciones postestructuralistas y postmodernas. Valga mencionar, en este sentido, la posición de Northrop Frye en relación con el estudio de los géneros al afirmar que "the study of genres is based on analogies in form". Esto es, para Frye la estructura formal sería lo que otorgase la entidad de lo genérico en detrimento de otros posibles parámetros discursivos. Ante la posibilidad de eliminar el concepto de género, Frye entiende que esto equivaldría a despojar al estudio de la obra de arte de su función estética y a reducir ésta a una mera estructura desprovista de trascendencia (1957: 95). Susan Sontag, aunque con un mayor espectro de intereses, en su ensayo "Against Interpretation" defiende un retorno a la valoración sensual de las formas textuales en confrontación al despliegue mediático de teorías literarias que, a través de un exacerbo hermenéutico, dispersan el ser de la literatura misma obviando sus estructuras más externas y evidentes. Así, para Sontag, aunque no la aborde explícitamente, la noción de género debería ser concebida no tanto como una estructura formal prescriptiva como proponía Frye, sino como parte de una percepción conjunta de forma y contenido en la que sea la propia obra de arte la que establezca las premisas por las cuales ser interpretada (1966: 3-14). Observamos en Frye y Sontag dos formas divergentes de aproximarse a una misma noción ilustrando, en gran medida, los avatares por los cuales ha transcurrido la apreciación de lo satírico. Así la interpretación de la sátira se ha debatido secularmente entre su lectura como género de estructuras formales firmemente trazadas, y una percepción más flexible que, en cambio, da preeminencia a sus capacidades metamórficas como modo textual.

En el ámbito de acercamientos deconstruccionistas y postestructuralistas actuales, si bien en ocasiones se ha llegado a postular el rechazo total del concepto de género, la mayoría de autores han optado, más bien, por su reconceptualización adaptándolo a las rupturas y subversiones epistemológicas del postmodernismo (Culler, 1975). Este gesto liberador del concepto esencialista de género no es novedoso puesto que ya se vería plasmado, desde diferentes posturas y tendencias, a lo largo de la teoría literaria

contemporánea en los estudios de autores como Mijail Bajtín o Tzvetan Todorov. Para el primero, el concepto de "género" es poroso, fluctuante y siempre ávido de renovación:

> A genre is always the same and yet not the same, always old and new simultaneously. Genre is reborn and renewed at every new stage in the development of literature and in every individual work of a given genre. [...] A genre lives in the present but always remembers its past, its beginning. Genre is a representative of creative memory in the process of literary development. (1984: 106)

Todorov, por su parte, introduce una distinción entre las nociones de "tipo" y "género". El primero se definiría como la conjunción de particularidades de un discurso literario de las cuales algunas serán consideradas como más significativas y, por lo tanto, serán las que concedan una tonalidad discursiva determinada al texto. Los géneros, plantea Todorov, no son más que tipos literarios devenidos en modelos de escritura por su familiaridad y aceptación en un periodo histórico concreto y en el sistema o sistemas literarios vigentes en tal periodo (1981: 61-63). Prosiguiendo esta línea, y ya con el advenimiento de las teorías deconstruccionistas, el objeto de estudio se desplaza del género como categoría estructurada en tipos o clases, a una noción fundamentada en la capacidad de dispersión o radiación infinita e intertextual de significados. Derrida enfatiza la facultad generadora de todo proceso textual, lo que afectaría a la propia definición de género, excluyendo de este modo las fijaciones respecto a la funcionalidad otorgada tradicionalmente a los procesos genéricos. Contempla este autor en el género un proceso fluido de apertura y cierre, y en función de este presupuesto traza lo que él mismo denomina "la loi du genre", por la que "il y a toujours un genre et des genres, bien qu'une telle participation jamais est égal á l'appartenance [...] La clause ou la vanne du genre declasse ce qu'il permet d'être classé" (1982: 212-213). Esta "ley del género" no sería verdaderamente una norma, ni siquiera un principio de normatividad, sino que se trata del proceso mismo de remodelación y de regeneración del género a través de sus plasmaciones concretas en el lenguaje. Este sincronismo inscrito en un amplio diacronismo aspira a deconstruir, en una primera fase, el concepto de género para luego, en un segundo momento, proceder a la diseminación de esta nueva entidad promisoria, al tiempo que repleta de posibilidades significativas para la obra literaria. Deudor de un paradigma nietzscheano opuesto a una "ficción convencional", Derrida contempla en esta renovada reconsideración del concepto de género la expresión máxima de la subversión, la inversión y la recreación discursiva, procesos destructivos a la par que creativos. En consonancia, a través de su singular concepto "différance", Derrida sienta las bases de una crítica deconstruccionista de las estructuras significativas fruto de lo que él denomina "las metafísicas de la presencia". Con esto Derrida, en su obra *L'écriture et la différence* (1967), apunta hacia lo capcioso de los sistemas metafísicos hondamente arraigados en el pensamiento "logocentrista" occidental, que se fundamentan en

> La détermination de l'être comme présence à tous les sens de ce mot. On pourrait montrer que tous les noms du fondement, du principe ou du centre ont toujours désigné l'invariant d'une *présence* (*eidos, archè, telos, energeia, ousia* (essence, existence, substance, sujet) *aletheia*, transcendalité, conscience, Dieu, homme, etc.). (411)

La condena de este filisteísmo es lo que da ímpetu a la relectura derrideana del signo y, por consiguiente, de todas las categorías significativas —las de género entre ellas. La falacia por las que estas categorías se ven coartadas es precisamente esta intrínseca teleología y trascendentalismo que con inusitada fuerza agostan las lecturas más abiertas y complejas que de ellas se podrían realizar, y que no pueden ser otra cosa que relacionales y

diferenciales. Es decir, según Derrida, el significado depende irremediablemente de un juego sistemático de diferencias y no de parámetros estáticos. A la luz de este proceder derrideano, los predicamentos obsoletos que siguen dominando los análisis de lo satírico se derrumbarían al no permitirse aproximaciones teóricas puramente teleológicas o inmanentistas, sino en sintonía con la constelación de relaciones literarias, históricas y culturales que en cada periodo convergen en la construcción de la noción de género satírico. Basándose en esto, en lo que a la sátira se refiere, no sería equiparable, por ejemplo, la sátira horaciana a la dieciochesca, pero tampoco la sátira menipea, como la definiera Bajtín, sería un concepto extrapolable a la sátira postmoderna.

Para Fredric Jameson, por otra parte, la lectura del concepto de género sólo puede ir unida a las fuerzas históricas contextuales en las que se enmarca su práctica ampliando, de este modo, el marco reduccionista de la textualidad o intertextualidad derridiana. El género, según Jameson, abastece a la obra literaria con una crítica ideológica cuyo valor estratégico reside en una capacidad de mediación "[...] which allows the coordination of immanent formal analysis of the individual text with the twin diachronic perspective of the history of forms and the evolution of social life" (Snyder, 1991: 7). Cualquier género según esta apreciación se hallará indefectiblemente unido a una serie de variables contextuales que dan vigencia a las formas textuales del género en cuestión. En el caso de la sátira, esta teoría será particularmente pertinente dada la tradicional vinculación que se ha establecido entre lo satírico y un contexto cultural delimitado. Sin embargo, si se atiende a esta perspectiva teórica, la tradicional apreciación "transhistoricista" de lo satírico se verá radicalmente cuestionada.

Frente a estas disquisiciones genéricas más generales, a menudo de forma tradicional como sostiene Bohnert, la sátira se ha constituido como modalidad de escritura, estilo, o mera percepción lectora y sin cabida entre los denominados géneros primarios (Connery & Combe, 1995: 151-152). Asimismo, para buen número de estudiosos de la sátira como Edward A. Bloom y Lillian D. Bloom, ésta sólo puede recibir la denominación de "genérica" de un modo muy inexacto, dado que "commonly, now, satire suggests modality, a state of mind or feeling, a critical outlook on some detail or quality of experience" (1979: 36). De acuerdo con esta visión, su status vendrá determinado más por el periodo en el que se inscribe la práctica satírica, o por el propio modo en que los materiales se integran en una obra concreta, que por unos supuestos caracteres definidores más allá de su localización espacio-temporal. De ahí que, según estos autores, sea lícito hablar de género satírico en ciertos periodos históricos concretos, como en la Roma clásica, cuando a través de Quintiliano la sátira podía preciarse de encarnar "a well-defined genre that can be discussed alongside others like elegy, lyric, tragedy, and comedy" (36). No obstante, con más frecuencia, la sátira formaría parte de entidades genéricas más amplias, por lo que se constituiría en subgénero en el caso de obras como *Roderick Random*, *Tristram Shandy*, *Bleak House* o *Ulysses* que, según estos dos teóricos, "[...] are not satires in the generic sense, yet they assimilate satiric moments, scenes, and characters" (37). Dentro de las corrientes pragmáticas de la recepción, autores como Hans Robert Jauss han delimitado el concepto de género en relación con la capacidad que cada obra muestre a la hora de satisfacer el "horizonte de expectativas genéricas" de los lectores (40). En el caso de la sátira, como en el de la parodia, a menudo se apunta hacia la necesidad de que el lector pueda identificar claramente el objeto de la sátira y la tonalidad satírica de la obra para que ésta sea identificada como tal. En el caso opuesto, correría el riesgo de efectuar una lectura

literal que limitaría "the writer's [implicit or explicit] acceptance or rejection of certain literary codes [that] fashions his/her identity as an artist" (Durix, 1998: 14).[6] Sin embargo, es quizás en esta variabilidad interpretativa donde estriba la mayor riqueza de la sátira. Igualmente, estudios más recientes tienden a enfatizar su flexibilidad y versatilidad liberándola de este modo de los rígidos requerimientos genéricos que generalmente se le han venido imponiendo. Así George A. Test admite que

> Satire is the most cannibalistic of art forms. It hardly exists apart from other genres [...], no example can be called "a satire". Satire takes on the forms of burlesque, dialogue, obituary, recipe, and numerous other forms [...]. Satire's usurping of other forms creates a kind of microritual involving the satirist, the audience and the form. (1991: 21)

En cualquier caso, en el marco de esta disensión terminológica, no obstante, tanto los defensores del uso del término "género" como los que abogan por una terminología más difusa o menos comprometida (modo, subgénero, modalidad, etc.) parecen coincidir en la capacidad caleidoscópica e híbrida de la sátira, así como en su irreducible condicionamiento cultural. En definitiva, lejos del inmanentismo flagrante de teorías precedentes, en este estudio adoptaré como particularmente válidas aquellas propuestas teóricas que, desde perspectivas deconstruccionistas y postestructuralistas, enriquecen el panorama de análisis crítico de la sátira reformulando sus marcos teóricos y superando sus limitaciones. Estas visiones, más arriba apuntadas, redefinen lo genérico como un artefacto básicamente operacional, versátil e incontrovertiblemente histórico frente a cualquier esencialismo generalizador. Con esto no se descarta la validez del concepto de género como si se tratase exclusivamente de un constructo inmutable y prefijado, sino que se tiende a enfatizar la consideración de su performatividad discursiva y su incesante proceso de transformación y redefinición histórica. La sátira ya no debe pues ser tomada como una edificación determinada a través de una normativa retórica, imagen que ha pervivido a través de la crítica de forma mayoritaria hasta la actualidad. Es el reconocimiento de su carácter abierto y de esta permeabilidad contextual, sólo muy tardíamente admitida, la que la hará equiparable a géneros más favorecidos como la parodia dentro de los estudios postmodernos hoy día. La sátira al igual que la parodia o cualquier construcción de tradición genérica progresa y en su andadura se desembaraza de sus restricciones formales para alzarse como una forma transgresiva, transgresión que en su mismo proceso se proyecta hacia sí misma en un acto "autodeconstructivo" inherente al propio devenir evolutivo y transformacional de toda construcción retórica o discursiva. Es precisamente en este enclave de heteroglosia y polifonía textual de la novela contemporánea donde, la denominada "sátira postmoderna", encuentra su ámbito de desarrollo más fructífero dentro

[6] Como ya apunté en el capítulo previo, a este respecto se suele mencionar las frecuentes y agrias polémicas motivadas por algunas de las más mordaces sátiras del cáustico Jonathan Swift, como es el caso de su *A Modest Proposal*. De igual manera, su *Gulliver's Travels* se ha constituido como epítome de la incertidumbre genérica despertada por la sátira cuando entra en coalición con la narrativa de viajes, la narrativa fantástica o la distopía entre otros géneros y modos. Esta obra si bien se articuló como una sátira política de su tiempo con referencias explícitas al gobierno del ministro Walpole, pasaría inadvertida en este sentido por la sutileza de su crítica satírica. Este hecho no es sorprendente dado que Swift, a fin de evitar represalias, adopta una estrategia que ya fue muy común entre autores satíricos de siglos precedentes, es decir, desplazar, temporal o espacialmente a través del recurso al viaje imaginario o fantástico el universo ficcional de su obra de forma que la crítica perdiese toda inmediatez.

de la literatura postmoderna.[7] O como afirma Christian Gutleben, "the inborn subversive, hence satiric, potential of the novel has fully realized itself in the postmodern era, which violates the ultimate taboos and flaunts the chaotic nature of the postmodern condition (Connery & Combe, 1995: 133).

Tras llevar a cabo esta revisión de los condicionamientos y convenciones que han girado y limitado la definición de la sátira así como su aplicabilidad dentro de los paradigmas culturales actuales, cabe ya preguntarse acerca de la ontología de esta entidad a la que relecturas postmodernas habrían despojado de su naturaleza retórica, de su fijación genérica y de sus más polémicos y renombrados atributos —origen ritual, cólera, didactismo, conservadurismo, capacidad evaluadora y punitiva, etc. Quizá no sea éste todavía el momento más oportuno para aportar una respuesta, entendiendo que si la sátira se ha visto constreñida por todo lo hasta ahora mencionado en este apartado, sin embargo, es al mismo tiempo deudora de todo un nutrido bagaje teórico y práctico. En cualquier caso, como ya maticé en la introducción a este estudio, analizaré la sátira en el ámbito postmoderno valiéndome tanto de la tradición teórica y práctica precedentes, como de sus sincronías contemporáneas, y valorando la admonición del teórico Kirk Combe: "If one of the obvious dangers of theorizing satire is the tendency to reify the form, an equal danger exists in discounting the notion of literary species. [...] As a genre, satire ceaselessly moves and feeds in whatever cultural waters swims" (1995: 74, 91). Ante esto sólo cabe conjeturar que la sátira se perfila a lo largo de su extensa historia como una fuerza disruptiva que, encuadrada en el panorama de la postmodernidad, se alimenta de las nuevas tendencias al tiempo que revitaliza y adapta los caracteres que le han sido legados por el largo devenir artístico de su género. Es esta versatilidad e indefinición la que, a su vez, le va a permitir interaccionar sin fricciones tanto con el género paródico como con el humor negro.

Teorías modernas sobre la sátira. Yale y Chicago

Bajo este epígrafe propongo abordar un somero análisis de algunas de las teorías modernas más centrales en torno al tema de la sátira. Sin embargo, como ya he mencionado con anterioridad, la mayoría de estudios actuales relativos a este género o modo han mostrado un evidente anacronismo respecto de las prácticas satíricas que supuestamente pretenden englobar. Su ineficacia deriva principalmente del intento de mantener una articulación de la sátira basada en la abstracción de patrones "transhistoricistas" que sean pertinentes en la interpretación de modelos satíricos tan dispares como pueden ser la sátira neoclásica y la sátira modernista. Esta tendencia se vio acentuada con las investigaciones formalistas de la Nueva Crítica (formalismo americano), primero, y luego en el renacer de las tendencias historicistas que, en su renovado interés por los estudios satíricos, concentraron su atención de forma exclusiva en la sátira formal, obviando otras líneas, entre ellas la de la menipea. A esto se añade el hecho de que la producción de estos estudios acerca de lo satírico fuera ingente; de ahí que justamente sea durante los años 50, 60 y 70 de donde proviene el grueso de teorías de la sátira con los que contamos hoy en día. Curiosamente, la práctica satírica contemporánea correspondiente a la etiqueta de "black

[7] Tal proclamación no aspira a la universalidad dada la vigencia y actual emergencia de sátiras versificadas como es el caso de la fértil tradición satírica en verso en literatura chicana.

humor", que analizaré en el cuarto capítulo de este estudio, pasó desapercibida, no creyéndola muchos merecedora de un estudio de acuerdo con los parámetros de lo satírico. En los siguientes párrafos procederé a un sucinto repaso de algunas de las tendencias e interpretaciones más destacadas ofrecidas en el marco de las dos corrientes de análisis norteamericanas fundamentales en este proceso moderno de relectura y definición de lo satírico desarrolladas en los departamentos de literatura inglesa de Yale y Chicago.

Cuando Mary Claire Randolph en su estudio publicado en 1940 recoge las definiciones de Isaac Causabon y John Dryden en torno a la ontología satírica, lo hace por medio de un diagrama según el cual lo satírico se define como una entidad articulada por dos elementos: un componente A que identifica como la reprobación de un vicio o acto inmoral, y un componente B que se correspondería con la virtud correlativa que subsanaría lo expuesto en A.[8] Sin embargo, la propia autora es consciente del excesivo maniqueísmo de tal esquema, reconociendo que, en muchas ocasiones, el autor de sátiras indica un acto que considera reprobable, sin por ello proponer la acción contraria que lo solvente. Incluso llega a reconocer que los mayores promovedores clásicos de la sátira formalista no siempre se encuentran, en realidad, entre sus cultivadores: "Dryden himself wrote none; Swift, Gay Addison, Steele, and Arbuthnot wrote none; only Edward Young and Alexander Pope [...] wrote any formal verse satires that could properly be termed original" (369). Con todo, no por estas ostensibles deficiencias ha sido menos reproducida esta lectura moderna de lo satírico. Precisamente, esta visión simplista y moral se transformó en base dogmática para los teóricos de Yale y Chicago y se aplicó indiscriminadamente a cualquier tipo satírico.

Procedentes de las filas formalistas de Yale, en las décadas de los 40 y 50 cabe señalar a teóricos como Maynard Mack, Martin Price, Alvin Kernan, Robert Elliot o Ronald Paulson. Su conjunto de propuestas y trabajos formaron lo que se podría denominar una "teoría retórica de la sátira". En sus lecturas, la sátira se erige como el arte retórico por antonomasia a través de la disposición antitética de sus componentes en torno a una estructura de *laus* y *vituperatio*, plasmado a través de un enfrentamiento ficcional entre el bien y el mal. El autor satírico, así como las circunstancias contextuales que rodearían el texto, carecen de relevancia de acuerdo con esta interpretación de la neocrítica, que ve en el texto literario una forma autosuficiente y hermética. El fundamento de este acercamiento metodológico que contribuye a fosilizar el texto de acuerdo con una serie de parámetros y categorías formales desempeñó, sin embargo, un papel fundamental en la superación de la marcada supeditación del texto satírico a la biografía de su autor, algo que tanto auge había alcanzado en épocas previas. Así, estos críticos emplazan al lector de sátiras a atender a las cualidades estéticas del texto por encima de los particulares históricos, lo que sin duda favoreció la ruptura de la férrea conexión establecida entre sátira y objeto extratextual. En palabras de Dustin Griffin, "New Critical satiric theory sharpened our sense of satiric art and convention, but it reduced our sense of satire's energies" (1995: 29).

La vocación de relectura de lo satírico surgirá en la escuela de Chicago como contrapunto a los postulados de Yale una década después. Al contrario que sus precedentes, estos autores afirmarán la profunda raigambre histórica del texto siendo precisamente sobre esta vinculación donde se articularía el ser mismo de la literatura satírica. Entre los

[8] La obra *De satirica graecorum posei et romanorum satira* (1605), se sitúa como el texto teórico más relevante de la producción satírica renacentista por sus aportaciones y valoraciones novedosas sobre el tema. Dryden, a su vez, es bien conocido por ser una de las figuras más representativas en cuanto a teorización y práctica satírica dentro de la literatura en lengua inglesa del XVII.

máximos proponentes de esta escuela destacarían Sheldon Sacks, Matthew Hodgart o Edward Rosenheim, siendo este último el que proclame que

> All satire is not only an attack; *it is an attack upon discernible, historically authentic particulars. The "dupes" or victims of punitive satire are not mere fictions. They, or the objects which they represent, must be, or have been, plainly existent in the world of reality; they must be, that is, possess genuine historic identity. The reader must be capable of pointing to the world of reality*, past or present, and identifying the individual or group, institution, custom, belief, or idea which is under attack by the satirist. (1963: 23, cursiva mía)

A su vez, en un intento de desmoronar el aparato retórico-analítico de Yale, establecen una división entre "persuasive rhetoric satires" y "punishment satires", lo que por otra parte, no hará más que acrecentar la ya densa maraña categorial establecida por los teóricos de Chicago. Asimismo, al reforzar la naturaleza histórica de la sátira vinculándola a "discernible historical particulars", de nuevo, la práctica satírica se subordinará a un referente externo claramente acotado, así como a las intenciones de su autor. A la luz de estas teorías, el texto satírico pierde toda su independencia como pieza estética, convirtiéndose en mero subsidiario de la "realidad" que busca aprehender: sus personajes pasarían a ser símbolos de entidades ulteriores y sus acciones sólo cobrarían sentido en el marco de su contexto.

Y si las dos corrientes teóricas divergen en lo señalado hasta aquí, por otra parte, coinciden en una confianza prefijada sobre la ontología de lo satírico. Esto se plasma claramente en los títulos de los estudios de unos y otros académicos: "The Muse of Satire" (Maynard Mack), "Anatomy of Satire" (Gilbert Highet), "The Snarling Muse", "The Plot of Satire" (Robert Elliot), "The Fictions of Satire" (Ronald Paulson) o "The Nature of Satire" (Northrop Frye). Ambas corrientes proclamarán igualmente la entidad genérica de la forma satírica, y en este sentido, quizá la máxima contribución haya venido de manos de Frye en su *Anatomy of Criticism* (1957) que, a pesar de su minucioso examen de las diversas líneas satíricas, no tuvo mayor repercusión sobre ninguna de las dos corrientes, dada su intricada erudición y su apoyo sobre argumentos que coincidían parcialmente con algunos de los postulados propugnados por ambas escuelas. En *Anatomy of Criticism,* Frye describió los procesos y la esencia satírica de forma muy ambivalente. La sátira sobresaldría por dos aspectos, que ya se señalaron en la primera sección de este capítulo: uno "el ingenio o humor basado en la fantasía o en un sentido grotesco o de lo absurdo", y el otro, "un objeto de ataque". En su compleja tipología literaria, Frye distingue entre *forma* y *actitud*. En términos de forma considera las novelas, romances, confesiones, y sátiras o anatomías; en términos de actitud singulariza cuatro modos: cómico, trágico, romántico e irónico. Trazará una relación entre sátira e ironía considerando que la actitud satírica es un tipo de "ironía militante" que posee normas morales precisas y parámetros estáticos. Sin embargo, la dicotomía entre forma e intención que ofrece Frye adolece de una gran virtualidad tipológica e inconsistencia de criterios que llevan a su invalidación. Sin embargo, quizá una de las afirmaciones más sorprendentes de Frye en un ensayo publicado en 1944 es la que se refiere a la inadecuación de la sátira al estadio contemporáneo: "[the satirist cannot] speak for the twentieth century because satire [has] gone stale and mouldy" (2). Esta postura se fundamenta en la interpretación de lo satírico como una práctica "generativa", es decir, un modelo ontológico según el cual la sátira responde a las premisas de "[rhetorical], closely targeted, normative, and corrective aggression" (Weisenburger, 1995: 14). Evidentemente, con esto Frye ignoraba aquellas narrativas contemporáneas en las que nuevas y

heterogéneas estrategias satíricas juegan un papel primordial. Con estas opiniones también pareció coincidir David Worcester, quien declaró la muerte de la sátira en la literatura moderna (1940: 9).

A partir de los años 70 no se ha constituido ninguna tendencia de estudios de la sátira propiamente dicha. La mayoría de los estudiosos han optado o bien por reproducir fielmente alguna de las corrientes previas, o bien por crear una miscelánea de los diversos acercamientos ya existentes. Ante la dificultad e inconsistencia que supone la aplicación sistemática de un paradigma de análisis de lo satírico, algunos autores han optado en los últimos tiempos por concentrar sus estudios en las obras de escritores concretos. Por este motivo, en los años 70 y 80 han proliferado aproximaciones monográficas a las obras de Horacio y Juvenal, en el ámbito de estudios clásicos, o de Pope, Swift o Dryden dentro de los estudios literarios ingleses. También se han publicado un buen número de estudios que han adoptado perspectivas historicistas pero sin llegar a establecer parámetros teóricos uniformes. Se podría afirmar que ésta es la consecución inevitable para un género que, como he explicado en este estudio, ha visto empañada su suficiencia como forma literaria y cuestionada su práctica desde una enorme multiplicidad de ángulos, lo que lejos de aportar una mayor riqueza interpretativa, lo ha supeditado a un mayor número de restricciones y prejuicios estéticos.

En cuanto al estudio de la sátira menipea, como ya he señalado, son escasos los académicos que se han ocupado de su apreciación. Partiendo de las teorías de Bajtín y Frye, que en su momento ya presenté, la mayoría de autores han dirigido sus miras hacia la menipea con el solo propósito de extraer aquellos rasgos que le consideran peculiares en contraste con las líneas formalistas. Frente a esto, la única excepción parece ser la de Michael Seidel, quien en *Satiric Inheritance: Rabelais to Sterne* (1979) desarrolla la idea de la "acción satírica" como potencial engendrador de subversión discursiva, ruptura semiótica y cuestionamiento de parámetros formalistas e historicistas por la propia indefinición genérica de lo satírico. Un estudio de la sátira, plantea Seidel, no requiere de una estructura orgánica fuertemente compartimentalizada en funciones y categorías, sino de una aproximación y comprensión del propio devenir histórico y estético de las formas satíricas. Como casos de estudio, Seidel toma tanto sátiras en prosa generalmente incluidas en la tradición menipea (Rabelais, Cervantes, Swift, Sterne), como obras en verso de autores considerados, en general, entre las filas de la sátira formalista (Butler, Marvell, Dryden o Pope). En un estudio más reciente de clara orientación bajtiniana (1990), Frank Palmeri continúa este mismo camino emprendido por Seidel. Así, según Palmeri, la sátira, especialmente en prosa, utiliza una serie de técnicas narrativas de degradación ("levelling strategies"), que hacen confluir lo elevado con lo bajo, espíritu y materia en un clima de "tolerance of heterogeneous languages and forms of understanding" (12). En este presupuesto subyace el planteamiento bajtiniano del carácter dialógico de la menipea, en el que una plétora de voces y puntos de vista entran en continuo y productivo diálogo. Esta capacidad que exhibe la sátira menipea entra en disparidad con el carácter ortodoxo, "monológico" y reaccionario que Palmeri adjudica a la sátira en verso de tendencia formalista. Mantiene así este autor claramente escindidos los dos tipos satíricos. De esta misma opinión es John Snyder, que distingue lo que considera "ordinary satire [of] straight and narrow critique", de la sátira menipea que sobresaldría por "sustaining complex ironies" (1991: 113, 139). Frente a estas visiones más tradicionales de la menipea en su relación con la sátira formal, resalta la aproximación ecléctica que esboza Dustin Griffin.

De acuerdo con este académico, la escisión tajante entre sátira formal y menipea que se ha desarrollado en tantos estudios, y de la que en el presente análisis he dado cuenta, carece de todo fundamento: "To read Menippean works alongside those of Horace, Donne, or Pope is to see poetic satire, even formal verse satire, in new light. The moral design is but one of several elements. *Neither tradition, in Bakhtin's terms, is 'monological'*" (34, cursiva mía).

Sin embargo, otros críticos y teóricos sin llegar a la precisión y adecuación pragmática de autores como Griffin, también han depurado la concepción formalista de la sátira en vista de los cambios que en ésta última se han operado en los últimos tiempos. Uno de los pasos que dan estos estudiosos es el de integrar en sus definiciones, ya de forma destacada, aspectos derivados tanto de la sátira formalista como de la menipea en un ensamblaje de características híbridas. Un denominador común será la extensión generalizada de la consideración de sátira como un modo o categoría literaria en detrimento de la más tradicional de género. En este sentido, para Kenneth R. Scholberg la sátira "no puede considerarse un género literario porque se sirve de todos ellos" (Pérez Lasheras, 1994: 127), y Francisca Noguerol apunta en una provocadora visión esencializada y "transhistoricista" de la categoría de género que "el modo, en contraste con el género, no es un tipo dado de producción artística ni está ligado a las convenciones de una época" (1995: 23). Por otra parte, también podemos destacar el análisis que lleva a cabo John R. Clark, quien asevera que las seculares interpolaciones que hemos venido observando entre las líneas de la sátira formal y la menipea, por las que "classical satiric artists find for themselves a happy medium for their message in the gothic and truncated extravagances of anticlassical artistry", culminarán, de una vez por todas, en las creaciones literarias del siglo XX (1991: 25). Así, este autor examina los principales mecanismos activados por las narrativas satíricas, con especial énfasis en el grotesco, destacando entre estos mecanismos aquéllos que despliegan una especial atención hacia la propia arbitrariedad que subyace a cualquier proceso de elaboración textual. De este modo, singulariza, entre otros, procesos tales como la intromisión del autor en el propio relato, el quebrantamiento de la noción tradicional de verosimilitud, la subversión y fractura de las técnicas narrativas acostumbradas en la tradición realista, la diversificación y dislocación de los lenguajes normativos de la ficción (Clark, 29). Gracias a esta reconsideración de los medios textuales y su dinámica, los lectores se ven impelidos, a su vez, a cuestionar los tópicos narrativos tradicionales y las convenciones asumidas de forma convencional. Este tipo satírico-grotesco es, curiosamente, según Clark, rechazado por autores que lo calificarán de excesivamente pesimista y deprimente y deplorarán la ausencia de un trasfondo pedagógico.

En último lugar cabe singularizar los estudios de Dustin Griffin y Fredric V. Bogel, por constituirse ambos como revisión metódica de postulados previos, al tiempo que aventuran análisis novedosos y más coherentes. Sus obras enmarcan su objeto de estudio en la sátira inglesa del XVII y XVIII en verso y la sátira de la Restauración y la sátira en prosa del XVIII, respectivamente. A pesar de esta innegable proyección hacia estadios literarios pretéritos que tan distantes se presumen de la etapa que en este trabajo me ocupa, no obstante las abiertas y eclécticas formulaciones teóricas de estos autores les permitirán inscribir sus análisis en paradigmas más amplios, incluso aludiendo a la sátira postmoderna. En cuanto a Dustin Griffin, concluye de forma taxativa que cualquier teoría que busque hallar una definición universalista y "transhistórica" de sátira ha de ser tomada con la máxima de las precauciones, "since most theories can be shown to have a polemical base or to derive from a partial view of the genre" (185). Coincide con Wyndham Lewis en afirmar

que la sátira de genuina entidad artística es por definición "no moral", y como ya se ha señalado con anterioridad, Griffin apuesta por una redefinición de las diversas corrientes satíricas, proponiendo la fusión de las tradicionalmente antagónicas sátira formal y sátira menipea.[9] A su vez, rechaza las concepciones que han hecho de la sátira un discurso meramente panfletario y de referencia exclusivamente extratextual, obviando las verdaderas dinámicas discursivas y políticas de lo satírico. Su relectura y redefinición de la sátira, en lo que concierne a cualquiera de los estadios literarios que se pretenda analizar pasan por: 1) asumir la necesaria historicidad, ya no sólo de la práctica satírica, sino también de las interpretaciones que de ésta se hacen; 2) promover una revisión del canon satírico en lengua inglesa para permitir su posterior apertura a los márgenes, lo que supondría no sólo cuestionar los elementos integrantes de este canon, sino la interpretación cultural que recibe lo satírico y las funciones que se le adjudican en cada estadio histórico y cultural; 3) no prescindir totalmente del análisis de los componentes estructurales y retóricos de la sátira; 4) sustituir el concepto, tan generalizado entre muchos autores de "satiric plot" (Frye, Hayden White, Seidel, etc.), por el más flexible de "satiric discourse" lo que favorecería el replanteamiento del análisis estético de lo satírico en conjunción —y no en oposición, o como exclusión— del examen de sus aspectos "con-textuales" (185-198). Tras la aplicación de estos supuestos a las teorías satíricas tradicionales, Griffin aporta la siguiente definición de sátira como forma dinámica e inconclusa:

> Satire is in my view rather an "open" than a "closed" form, both in its formal features (particularly in its reluctance to conclude) and in its more general rhetorical and moral features, in its frequent preference for inquiry, provocation, or playfulness rather than assertion and conclusiveness. My argument about satire-as-inquiry accords with the claim that one of satire's pleasures is the speculation into which its readers are led. And satire as display provides the pleasures of competition, whether we participate or merely look on. If we stop insisting on the centrality of the moral in satire, then we are readier to see the satirist as a figure struggling for notice in a particular kind of socio-political context. (186)

Fredric V. Bogel, por su parte, concibe la crítica moderna de la sátira como un largo e inacabado desarrollo histórico de progreso y fijación de parámetros estéticos. Su estudio desarrolla un largo y exhaustivo recorrido por las diversas concepciones modélicas de sátira hasta los años 70 para, con posterioridad, desbancar los presupuestos sobre los que éstas se sustentan en contraposición a su renovada metodología. El autor comienza reafirmando lo que considera indiscutible sobre la sátira: sus cualidades artísticas. En segundo lugar se plantea una reforma de la tradicional etiología de lo satírico, así pone en duda la "extratextualidad" del objeto de la sátira, y como contrapunto, postula su "textual constructedness". Igualmente cuestiona el tradicional proceso de identificación moral que teorías previas habían establecido entre la posición adoptada por el autor de sátiras y sus lectores. Esta premisa fundamentada a su vez en la creencia que sostiene la absoluta claridad retórica, normativa y referencial de la sátira, se desmorona en el mismo momento en el que Bogel apunta la arbitrariedad de tal premisa. Más en concreto, este crítico se refiere, en alusión a la sátira, a lo que él denomina "factual genres" entre los que enumera a la biografía, el testimonio o la historiografía. La peculiaridad de todos ellos radicaría en su recurso a una convención de naturaleza deíctica por la que en el ser mismo de estos géneros se encuentra "the implicit assumption that there exists a historical world "out there",

[9] El escritor inglés Wyndham Lewis fue uno de los primeros en sostener que la sátira debería desvincularse de sus anclajes moralistas y pedagógicos afirmando que "the greatest satire is nonmoral".

elements of which are both solidly specifiable and distinct from the order of discourse in which they are specified" (9-10). Bogel cree más procedente el posponer la búsqueda del objeto específico de cada sátira y, en su lugar, atender a los procedimientos por los cuales la narrativa constituye y traza los virtuales procesos de referencialidad. Ante el enquistamiento de convenciones univocales y monolíticas referentes a la sátira, Bogel sostiene que su persistencia responde a la utilidad que éstas prestan en el análisis de muchos periodos literarios al simplificar la potencial complejidad del proceso satírico. De este modo, señala que, en cada lectura de una obra satírica entran a formar parte intrínseca, ya no sólo el contexto cultural e histórico, sino también las interpretaciones que de estos contextos se han efectuado. Quizás la lectura más valiosa que Bogel nos aporta es su concepción de la sátira no como un proceso de infranqueable diferencia entre "agente satírico" y objeto, sino como un ejercicio retórico por el que se establece una dialéctica entre las nociones de diferencia y continuidad.[10] De esta manera, Bogel no considera en su teoría la existencia de una oposición diametral entre el "agente satírico" y su objeto, sino que aprecia la disonancia entre estos concebida dentro de una continuidad cultural inevitable: "After all, satirists display versions of the traits they are attacking; their strategies of rejection and mockery sometimes replay gestures performed by their satiric objects; [...]. To satirize effectively [...] is to satirize with intimate knowledge; intimate knowledge presupposes some sort of identification" (31-32).

Prosiguiendo esta argumentación, Bogel propone modificar las presunciones genésicas convencionales de la sátira, desvinculándolas de un momento primigenio —mágico-ritual— o de la distancia infranqueable entre autor satírico y objeto. En su lugar, este crítico aboga por otra posibilidad que explicaría el nacimiento del proceso satírico: la percepción por parte del "agente satírico" de una diferencia, una distancia respecto al objeto, pero una divergencia que se caracteriza más bien por no ser "alien enough" (41).[11] De acuerdo con esto, el primer gesto satírico no consiste en exponer las diferencias o desviaciones del objeto como en definir, es decir, producir textualmente, tales diferencias: "Satire, then, is a rhetorical means for the production of difference in the face of a potentially compromising similarity, not the articulation of differences already securely in place" (42). Si esto es así, apunta Bogel, y teniendo en cuenta que el objeto satírico está ineludiblemente inscrito en el mismo sistema cultural que el agente, la instauración del mismo se opera, en el más puro sentido derridiano, de un modo relacional. Siguiendo esta visión, se puede prescindir pues con total confianza de las tesis miméticas adjudicadas reiteradamente a todo ejercicio satírico. Lo satírico, como componente de una red más amplia de significados, sólo puede ser interpretado en virtud de sus reciprocidades significativas y de sus correlaciones nodales en un juego infinito de diferencias y continuidades. Su contraste respecto de otros procesos textuales rupturistas como pudiera ser la parodia se fundamenta, según Bogel, en la particular conexión de la sátira con la ironía. En este sentido, el autor sostiene la reformulación del concepto antifrástico tradicional de ironía —"saying one thing and meaning another"— por una definición que subrayaría su duplicidad como discurso, es decir, "saying one thing that means two" (67). La relación entre sátira e ironía surgiría como fruto precisamente del proceso de "identification and division, continuity and

[10] Con su concepto de "agente satírico", Bogel contribuye a desprejuiciar la crítica satírica al indicar la importancia de no identificar, automáticamente, autor de sátira y persona poética, que es sobre quien, precisamente, recaería la agencia de este juego dialéctico.

[11] Fenómeno que Sigmund Freud definiera como "el narcisismo de las diferencias mínimas".

disjunction", dinámica que propicia la apertura de lo satírico y su infinita variabilidad y conceptualización. Como contrapunto a esta apertura que anticipará la concepción postestructuralista del concepto de sátira, Bogel, sin embargo, retorna a otro de los condicionamientos contraídos por lo satírico en su prolongado devenir: su universalidad como fenómeno antropológico inherente a la psique humana. De ahí que el autor aluda a las potenciales manifestaciones de la sátira como "versions of an activity that is necessary and inevitable" (60). La riqueza de la aportación de Bogel descansa en reconocer la duplicidad de lo satírico, ya no en términos restrictivos de pura extratextualidad, sino en abierta y perpetua contienda dentro de un sistema cultural textualizado más extenso y diverso.

En conclusión, en este apartado he tratado de exponer algunas de las diversas variables que determinan la noción de lo satírico en los últimos tiempos y, más particularmente, aquéllas que representan la pervivencia de las teorías más tradicionales. No obstante, como hemos observado, si por algo se caracterizan estas recientes teorías es por su ambivalencia y por su tendencia a asimilar y a constituir un dispar compendio de rasgos procedentes de las diversas corrientes satíricas. De alguna manera, con estos estudios se anticipó la dispersión de las estructuras y motivos satíricos y la capacidad aglutinante que exhibirá la sátira en la novela postmoderna. A pesar de ello, análisis como los de Dustin Griffin y Fredric V. Bogel abren paso hacia una concepción innovadora y determinante de la sátira como estrategia íntimamente ligada al proceso de construcción narrativa, liberándose de este modo de las coerciones que la supeditaban a una funcionalidad extra-textual.

Teorías para una "sátira postmoderna"

Como hasta aquí se ha venido señalando, no ha sido hasta época muy reciente cuando el estudio de la sátira en la narrativa postmoderna ha suscitado un auténtico interés dentro de los estudios teóricos. Hasta el momento se ha podido observar como las taxonomías estructurales y semánticas sobre la sátira han tendido a disipar los límites de este género debido a su extremada prolijidad y, en muchos casos, a la incompatibilidad de los presupuestos que las forman. De ahí que la confluencia de aspectos sumamente heterogéneos que muestran estas teorías en lugar de proporcionarnos una visión diáfana sobre la situación nos aporte una auténtica problemática conceptual difícil de desentrañar. Por otra parte, autoras como Linda Hutcheon o Margaret A. Rose, buenas conocedoras del fenómeno postmoderno y de sus estrategias, o bien han relegado el papel de la sátira frente a otras fuerzas discursivas o bien no se han aventurado a superar nociones formalistas profundamente arraigadas. En este sentido, conviene recordar las palabras de Rose por las que afirma que una de las diferencias esenciales entre sátira y parodia se fundamenta en que la primera "[sends] one largely unequivocal message about its target to the reader through a single code", mientras la parodia "not only at least contains two codes, but is potentially both ironic and satiric in that the object of attack is both made a part of the parody and of its potentially ironic multiple messages" (89).

Una de las causas principales que nos explican este aparente inmovilismo en las concepciones teóricas de la sátira es la pervivencia en el imaginario popular y en las prácticas teóricas más generalizadas del papel de lo satírico como mecanismo censor y enjuiciador. Asimismo, el énfasis formalista o historicista en los estudios satíricos promovidos por las tendencias teóricas desarrolladas en Yale y Chicago han contribuido a

afianzar toda esta larga serie de estereotipos. De ahí que lo satírico no se haya considerado, por su presunta rigidez retórica, como idóneo en coalición con el postmodernismo, o que si se considera, ambos lleguen a ser objeto de acusaciones que los convierten en cómplices del sistema del capital y sus diversos mecanismos. Otra de las cuestiones que dificultan un análisis preciso de lo satírico es, como ya he señalado, la afirmación de que sátira y ficción no confluyen adecuadamente. Así John Gardner indica que "the artist who begins with a doctrine to promulgate, instead of a rabble multitude of ideas and emotions, is beaten before he starts" (Weisenburger, 1995: 21). Por otra parte, ya he reiterado cómo la generalización de rasgos satíricos de épocas distintas que buscan alcanzar una definición de sátira universal, de carácter transhistoricista, ha impedido la demarcación y análisis claros de las diversas líneas satíricas, obviando el marco sincrónico que configura el ámbito de desarrollo de las prácticas satíricas en cuestión. Esta tendencia se ha amparado en dos frentes teóricos: por una parte, las corrientes teóricas historicistas y antropológicas que han concebido la sátira como consecución de una actividad psíquica humana universal proclive a la burla y la mordacidad. Por otra parte, las tendencias formalistas que han asumido en el ejercicio de la sátira un modelo racionalista fuertemente supeditado a unas categorías retóricas y semióticas que subyacerían, bajo toda condición, a la praxis satírica.

Sin embargo, como ya se ha ido apuntando, los discursos literarios que recurren a estrategias satíricas rara vez han coincidido de forma fidedigna con los postulados teóricos que han cifrado tradicionalmente la ontología de lo satírico. Y si esta situación ya era patente desde el periodo clásico, los exponentes literarios que surjan en el siglo XX con su dramática evolución en conexión con los presupuestos narrativos de la novela, cada vez más flexibles, darán lugar a una enorme diversificación que no se acomoda, en modo alguno, a la imposición de premisas estáticas. Por este motivo, los estudios de los autores que consideraré a continuación aspiran, en gran medida, a trazar una nueva genealogía de la sátira reconociendo que ésta ha alcanzado, a través de la literatura postmoderna, una nueva edad de oro similar a la que gozó durante el XVIII en la literatura inglesa. Ya en las dos secciones precedentes se apuntó la emergencia de novedosas teorías que delineaban las nociones de la variabilidad histórica y de la naturaleza relacional de lo satírico como condicionamiento *sine qua non* para el desarrollo adecuado de cualquier aproximación teórica a la sátira. Será gracias a estos y a los escasos estudios dedicados a la sátira en la novela postmoderna que realizaré una relectura de lo satírico en el marco concreto de la novelística contemporánea americana. En cuanto a las revisiones teóricas que se ciñen a un examen de la narrativa postmoderna, he decidido restringirme a cinco análisis o proposiciones que ilustran a la perfección la multiplicidad conceptual y la falta de consenso en torno a este tema. A su vez, estos análisis representarán la evolución desde los postreros remanentes de las teorías formalistas hasta la ulterior ruptura postmodernista con estos postulados.

El primero de ellos, *Contemporary Political Satire* (1987) de M. D. Fletcher, parte del reconocimiento explícito de una gran divergencia entre el ejercicio de la sátira y los postulados de lo postmoderno. Fletcher afirma esto debido a su falta de reconocimiento de la relevancia de lo histórico en la literatura postmoderna y a la presunta lectura postmoderna de la "realidad" como de un conglomerado inconexo de fragmentos gobernados por el caos interpretativo más absoluto. Según este autor, esto se opondría a la necesidad ineludible de unos principios normativos que articulen el trasfondo de toda práctica satírica. Esto último le lleva a señalar que "in the absence of foundations for

essential or absolute values, *the alternative to total cynicism or resignation* is the imaginative *search for existential or situational and partial values*..." (xi, cursiva mía). De aquí se desprende que a pesar del marco de estudio de este autor, la narrativa contemporánea postmoderna de temática satírica, su aproximación a dicho objeto se ve obstruida por la adhesión a supuestos teóricos tradicionales que conciben tanto el postmodernismo como la sátira desde posicionamientos ajenos y distantes a ambos. En vista de lo hasta aquí expuesto, no es difícil dilucidar el porqué de las dificultades que encuentra este autor para cohesionar efectivamente postmodernismo y sátira. Si se niega al primero sus vínculos y preocupaciones contextuales y si, por añadidura, se enfatiza la supeditación de la segunda respecto a su "realidad" social e histórica, nos encontramos ante dos categorías difícilmente reconciliables.

En su examen, Fletcher aborda distintas propuestas teóricas que han tratado de solventar la tensión entre estas dos acepciones. Así, por ejemplo, cita a Mas'ud Zavarzadeh que, en el seno del propio postmodernismo, distingue entre novela no-ficcional y metaficción. Según este último autor, es en la prosa metaficticva donde podemos localizar una intensa correlación entre postmodernismo y humor negro que, a diferencia de la sátira formalista tradicional, es "a non-didactic, distancing, quite satire [...] concerned [not] about what to do about life but how to take it" (Fletcher, 14). En la misma línea, Robert Scholes considera que, aunque el humor negro es de naturaleza satírica, sin embargo no se trata de sátira propiamente dicha puesto que "it assumes no moral absolutes or ethical certainty", por lo que en relación con la prosa postmoderna sería, de acuerdo con este argumento, más adecuado hablar de humor negro que de sátira (16). Alan Wilde, a su vez, propone una distinción entre la sátira postmoderna a la que considera más apropiado denominar *ironía post-satírica* y otras fórmulas satíricas previas como la ironía modernista. Este tipo satírico postmoderno se caracterizaría "[not by] the author's motives [but by] the 'pre-critical' [perceiving] and [inscribing] of disparities as part of his vision of (disjunctive) reality" (21). Wilde promulga diversos conceptos entre los que cabe destacar el de "aironic" que, de acuerdo con una percepción postmoderna, consistiría en la coexistencia paradójica de dos procesos mentales estrechamente ligados. El primero comprende una impresión intuitiva de la disparidad estructural y semántica que preside cualquier proceso intelectual o cultural, y el segundo, se refiere precisamente al modo consciente en que la mente humana se enfrenta y ordena tal disparidad (23). Por otra parte, Fletcher alude a la posibilidad de integrar la noción de sátira menipea en la descripción de los modos satíricos postmodernos. Y aunque advierte que la sátira menipea sugiere, a través de sus múltiples mecanismos, que la realidad debe ser interpretada más que asumida como construcción estable e inmanente, este autor considera que la menipea se desvía de los intereses potenciales de la narrativa postmoderna y de sus usos satíricos. Concluye Fletcher su exposición reafirmando la naturaleza divergente de sátira y postmodernismo señalando que "satire [...] is aggresively referential [whereas] post-modern literature attempts to respond to the insight that reality is ultimately uninterpretable" (24). De modo que, de acuerdo con esto, ambas categorías, sátira y postmodernismo se mantienen claramente escindidas por lo que el estudio que propone este autor se orienta, necesariamente, al análisis de la interacción que se opera entre dos estructuras semióticas discretas e independientes.

Otro modelo de análisis nos lo proporciona Theodore D. Kharpertian a través de su estudio teórico *A Hand to Turn the Time* (1990) que dedica en su totalidad al examen de algunas de las obras del escritor Thomas Pynchon. Kharpertian se propone elaborar un

paradigma genérico de análisis formal y funcional que aborde la intrincada relación de la sátira con la narrativa postmoderna. El modelo de Kharpertian se construye sobre los presupuestos de la sátira menipea tal como los formulara Bajtín y sobre la conveniencia de delimitar un marco genérico previo al inicio de cualquier proceso de análisis hermenéutico. Es decir, este autor asume que los modos satíricos en la novela postmoderna son una posible continuación contemporánea de la corriente satírica de la menipea iniciada en las manifestaciones artísticas de la antigüedad clásica, y considera la sátira como un género con características definitorias bien delineadas y de entidad universal. De acuerdo con esta visión, Kharpertian rebate aquellas teorías que subrayan el carácter moral intrínseco de la sátira y defiende, en su lugar, la relevancia del sentido de subversión carnavalesco y la heterogeneidad formal y material que abre el concepto de la sátira menipea y que entroncaría a la perfección con las preocupaciones de los literatos postmodernos. Hasta tal punto el género de la menipea habría cobrado auge en la literatura postmoderna en los Estados Unidos que podría erigirse, según Kharpertian, como "the representative genre for the entire postwar period" (56). Frente a la concepción "degenerativa" que Steven Weisenburger otorga a la sátira postmoderna, Kharpertian considera, sin embargo, que la menipea es un modo generativo dada su vinculación con los procesos formales y funcionales de fertilidad, ataque, variedad y deleite. La admisión de un principio de ataque ligado a una consecución regeneradora lleva a este estudioso a advertir que "[the] Menippean text as the vehicle of a metaphor rethorically functioning to correct inadequate or erronous conceptions of experience forms the ground of the Menippean effect" (40). Fundamenta su distinción entre la sátira formalista y la sátira menipea en el hecho de que la primera presenta un afán mimético en su representación de la "realidad" extra-textual, frente a la segunda que aglutinaría imágenes e ideas dispares procedentes de la experiencia sensible con el fin de transmitir al lector un retrato metafórico de tal experiencia. La aspiración de las narrativas menipeas es, con esto, enfatizar la interacción comunicativa entre los diversos componentes del acto enunciativo, entre ellos, el del propio referente.

La problemática que plantea este examen teórico reside, como en el caso de Fletcher, en las incongruencias conceptuales que constituyen estas propuestas si se aplican dentro de un marco teórico postmoderno. Así vemos que Kharpertian admite la interrelación dialéctica vis-á-vis entre experiencia y texto entendiendo que, de acuerdo con criterios positivistas, la primera se constituye de manera autónoma y externa a cualquier proceso textual y no como una categoría semiótica (41). Y observamos que, a pesar de reconocer la naturaleza divergente de la sátira en la narrativa postmoderna frente a la tradición satírica formalista y entroncarla con las prácticas textuales de la menipea, este autor no se aventura a expandir sus implicaciones epistemológicas dentro del postmodernismo. Tiende a la disyunción de los aspectos satíricos y postmodernos, ya que no los considera en conjunción armoniosa sino que los discrimina como dos categorías que entrarían en contacto sólo a través de frágiles nexos comunicativos. No menos cuestionable es también su lectura de la sátira menipea como un proceso de tipo metafórico. Tal postura equivaldría a privilegiar un tropo que se caracteriza por la reducción y sustitución sistemática de elementos semánticos, proceso retórico que conscientemente obvia la diversidad discursiva que él mismo se encarga de aprehender.[12]

[12] Frente a la metáfora, muchos autores han visto en el tropo de la metonimia un modo lingüístico particularmente apropiado para la lectura compleja y plural que el postmodernismo busca ofrecer sobre los procesos discursivos

De forma paralela a Kharpertian, conviene destacar el examen de la sátira postmoderna efectuado por Christian Gutleben y cuyo enfoque se fundamenta en el análisis conjunto de los modos cómico y satírico que, tras haber transcurrido de forma pareja a lo largo de los siglos, confluirían en el marco de la novela postmoderna (Connery & Combe, 1995: 133-147). La narrativa postmoderna se valdría de los dos modos como estrategias discursivas semejantes eminentemente lúdicas y transgresoras en su objetivo de cuestionar y desestructurar textualmente los centros hegemónicos discursivos de poder:

> At the core of the comic vision [...] is a subversive impulse toward the dominant culture. Postmodernity, then, is a radically sceptical state of mind whose impulse is to decenter, detotalize and deconstruct. Because both the comic and the postmodern attempt to subvert all centers of authority and because they both ultimately deride univocal visions [...] they tend to complement each other well. (140-141)

La relevancia conferida por este autor a los rasgos lúdicos y recreativos dentro de la narrativa postmoderna le llevan a realzar la función de lo cómico por encima de lo satírico, de modo que "satiric revolt dissolves into comic acceptance and we reach the paradox that the satiric modes sustain and increase the comic mode" (138). Esta dependencia estructural y semántica de la sátira respecto de lo cómico se fundamenta en una insuperable confrontación entre los aspectos subversivos y lúdicos dentro de las narrativas postmodernas. De acuerdo con esto, el predominio de aspectos jocosos estaría reñida con un mayor compromiso ideológico que sólo se conseguirá articular de un modo transversal, y siempre ligado a intereses de recreación cómica. Este planteamiento le lleva a concluir que "the knell of the truly satiric has been tolled by the postmodernist celebration of the aesthetics of ludism" (145). Este acercamiento ilustra las aún muchas dificultades ante las que se hallan los críticos a la hora de conciliar los numerosos tropos y motivos, que por su naturaleza ecléctica, concurren en las narrativas postmodernas.

Jean-François Lyotard es el autor que quizá mejor esboza, aunque de forma sólo puntual, las bases de lo que parece una incontestable conexión entre sátira y postmodernismo. Su planteamiento parte del calificativo de "pagano" que atribuye al postmodernismo en su obra *Just Gaming* (1985). Bajo este apelativo Lyotard entiende que la discursividad postmoderna está gobernada por "[...] restlessly subtended discursivity, contingency, and plurality [...] an ethics whose principal hope is that we shall no longer perpetuate the forms of mastery and violence coded into the cultural logics of Enlightenment and modern thought" (Weisenburger, 1995: 4-5). Hará confluir esta interpretación del postmodernismo con los procesos satíricos al responder afirmativamente a la siguiente lectura de Jean L. Thébaud: "[...] *what you call paganism is a sort of satire*, in the Latin sense of the word, namely, that all known language games are mantained. If none is privileged, none is dropped either" (49). Esta interpretación de lo satírico como de un juego discursivo nos remite a una nueva dimensión donde la sátira pierde cualquier nexo ineluctable con una realidad externa al texto, lo que acarrea una flexibilización de los parámetros que venían constriñendo su praxis literaria. Por consiguiente, la sátira deja de desempeñar una función censora o didáctica y, en cambio, pasará e integrarse como un componente principal del discurso postmodernista. Desde esta particular perspectiva, los procesos de crítica satírica dentro de las literaturas postmodernas podrán ser concebidos

---

que articulan el mundo. Doris Sommer considera así a la metonimia como "a figure for coalitions, imaginative enough to see commonality yet modest enough to respect differences" (1999: 22).

como epítome de una discursividad inconforme y subversiva en relación con las propias estructuras que la constituyen.

Steven Weisenburger ofrece, en la misma línea que Lyotard, una visión de la sátira postmoderna en la que trata de demostrar como ésta constituye un tipo satírico concreto que se ajusta formal y semánticamente a los intereses de la narrativa postmoderna. Para ello, este autor se propone trazar una historia literaria a través de la que demostrar cómo "the organizing theme [of] American postmodernist fictions can best be interpreted, and differentiated from their predecessors, by the kind of satires they write" (1995: 28). Esta transformación vendría de la mano de la integración y profuso cultivo del estilo grotesco, los motivos carnavalescos y los procesos de "regresión narrativa". Todos estos aspectos, en opinión de Weisenburger, no son ajenos a las numerosas teorías existentes sobre la sátira. Sin embargo, por lo que su propuesta se diferenciaría respecto de estos modelos teóricos precedentes es por el hecho de presentar todos estos rasgos en intersección con caracteres satíricos más convencionales como podrían ser la crítica y el ataque. Asimismo Weisenburger establece en este sentido una distinción entre dos modalidades satíricas que denomina sátira *generativa* y sátira *degenerativa,* respectivamente. Esta división se articula de acuerdo con los diversos rasgos funcionales que pueden presentan las obras satíricas. Por una parte, la sátira generativa se articularía a partir de una intención purgativa y estabilizadora que arremete contra un objetivo en función a la divergencia de éste respecto de un estándar de valores o una serie de principios éticos, religiosos o sociales que el narrador busca preservar intactos. Este tipo de sátira, se vería representada por la prolongada línea de la sátira formalista y los estudios teóricos que cifran la entidad satírica en función de los parámetros que a ésta se le han venido adscribiendo. Frente al modelo generativo, el modelo de sátira degenerativo, según Weisenburger, "functions to subvert hierarchies of value and to reflect suspiciously on all ways of making meaning, including its own" (3). Este tipo de sátira se caracteriza pues por una articulación semiótica que se vuelve sobre el propio texto abandonando cualquier pretensión extra-textual, como es el caso de su correlato generativo. Este autor aduce que el punto álgido del tipo degenerativo se alcanzaría con la novela postmoderna, a lo que dedica su exhaustivo estudio teórico *Fables of Subversion* (1995). No obstante, si esto es así, se pregunta Weisenburger: ¿por qué, entonces, parecen persistir las fórmulas teóricas fundamentadas en una *diagnosis* especulativa que trasvasa añejas caracterizaciones formalistas de la sátira a obras contemporáneas? A lo que este estudioso encuentra respuesta en "the intransigence of literary critics that [...] clung to formalist definitions, deductively applying them while deporting the new satirical novel to vaguely drawn territories of "humor" (15).

De este modo, para Weisenburger, si algo define la sátira postmoderna es su funcionalidad *degenerativa*, es decir, su capacidad de deslegitimar y perturbar las jerarquías de valor y significación tradicionales. La sátira se concibe no ya como el ataque dirigido a una entidad "extramural" o extra-textual, sino como el cuestionamiento de cualquier práctica simbólica que pueda favorecer el apoyo a algún tipo de estructura de poder y dominación. Esta tendencia se muestra acorde con el planteamiento postmoderno que se afana en frustrar las pretensiones de alcanzar representaciones objetivas y estables revelando como ya el propio signo lingüístico se forma, necesariamente, en un flujo dinámico, esquizoide y rupturista. Con el postmodernismo todas las estructuras discursivas entran bajo sospecha y la sátira se convierte en herramienta única para interrogarlas y desenmascarar su arbitrariedad. No obstante, este proceso sería parcial si la dinámica

satírica no se ocupara de cuestionar sus paradigmas estructurales, semánticos y estéticos. En consecuencia, cualquier aproximación teórica a la sátira postmoderna nos revelará que su objeto de crítica principal es su propia "textura" y su entidad discursiva. Por otra parte, este autor se adhiere a la clasificación de sátira como modo y no como género dadas las estrictas limitaciones que, en su opinión, plantearía la taxonomía genérica. Su argumentación se fundamenta en el hecho de considerar errónea la distinción tradicional que se efectúa entre ambas nociones como términos excluyentes, puesto que "modes cut across genres, affecting both the mimetic and the diegetic strategies of individual works [and their intersections also] create and define new cultural practices" (14).

En cuanto al marco contextual, Weisenburger alude a la sociedad moderna del capital y a las redes de comunicación que, en constante expansión, impulsan un culto desenfrenado a la imagen y al referente. Ante este panorama, los nuevos discursos han desplazado a las tradicionales retóricas éticas y morales, de este modo, en los textos postmodernos existen valores, pero estos siempre serán de carácter condicional y contingente y ya no universales de conducta. El postmodernismo se ha encargado de trazar nuevos mapas, nuevas estructuras significativas a través de múltiples motivos y estrategias como las inversiones estructurales, las citas, alusiones y parodias de discursos previos, la intertextualidad, la deformación narrativa y el exceso verbal, todos ellos caracteres esenciales para la sátira postmoderna, como para la literatura de las épocas áureas lo eran la reforma y la reprensión de vicios. A través de estos procesos se evidencia el hecho de que cada edad cuenta con sus propias complejidades que afectarían a las estructuras, intenciones y contenidos de sus diversos discursos literarios, lo que nos orienta hacia la noción de lo cultural como entidad relativa. En concreto, Weisenburger señala que en la concepción de su objeto de estudio "[I] set aside [...] any pretense of transhistorical validity for the understanding of the satire [I] describe" (11).

Además, para Weisenburger es un error identificar de forma plena sátira postmoderna y sátira menipea. Más bien, según este autor, junto con los motivos y modos de la nueva sátira se integrarían aspectos típicos de la menipea como son el dialogismo formal y material, la intertextualidad y la impronta carnavalesca en la narración. Todas estas estrategias se erigirían como herramientas clave en la revisión de sus propias estructuras y en su propio proceso de codificación. No obstante, las teorías bajtinianas se caracterizan por ser excesivamente difusas para aprehender de forma positiva la idiosincrasia histórica y social dentro de la que se ubica la práctica satírica postmoderna. De esta manera, Bajtín concreta su análisis de la menipea de acuerdo con unas coordenadas culturales muy específicas: en relación con el fenómeno del carnaval, manifestación popular anclada en periodos tan distantes y diversos histórica y culturalmente como el medievo o el Renacimiento, que no se corresponden, en su generalidad, con el marco de desarrollo de la sátira postmoderna.

En otro orden de cosas, a pesar de la gran flexibilidad que acompañaría a la expresión satírica, Weisenburger, como Margaret A. Rose, apoya la tesis de que la sátira es identificable en todo caso por el lector ya que viene anunciada no sólo por posibles alusiones explícitas, sino también por su dicción y por la textura miscelánea y grotesca de la narrativa. Es decir, aunque no se halle sometido a patrones formales o semánticos rígidos, al menos, lo satírico poseería una ontología básica que, constituida sobre las condiciones contextuales, permitiría su reconocimiento por parte del lector. Más destacada aún es la tesis de este autor acerca de la intersección de las convenciones modales de la

sátira con las de la novela postmoderna, aspecto que determina la mutua transformación de ambas en una línea muy similar a la expresada por Bajtín en su examen de sátira menipea y novela moderna. En este sentido, la nueva sátira postmoderna, frente a las líneas satíricas más convencionales, atiende a cuestiones relegadas en las teorías tradicionales como son la competencia lectora necesaria para desentrañar el sentido de lo satírico, la influencia y pervivencia de géneros y modos previos, la relevancia de los aspectos contextuales y, por consiguiente, la contingencia de las convenciones satíricas. En su argumentación, Weisenburger se encarga implícitamente de subvertir los rasgos que hemos venido observando en las teorías de raigambre formalista y que se han atribuido de forma universal a las prácticas satíricas más diversas. Para Weisenburger, este tipo de sátira tradicional podría definirse como "a closely targeted, normative, and corrective agression" (14). Es decir, tras la identificación de un centro de valores, estabilizador y centralizado del que emanan los principios que permiten hablar de normas y de fines correctivos, la sátira se ocupará de refrendarlos o de censurar la transgresión de éstos. Por el contrario, la sátira postmoderna, según Weisenburger, "identifies no stable, totalizing center [...]. It lacks a steady narrative voice, specific 'targets', and fixed norms or corrective goals" (14). Estas características aunque son generalizadas en la narrativa postmoderna, ya se revelaban en las obras de autores como Petronio, Swift o Rabelais, lo que sin duda crea un firme nexo con la tradición menipea. Esto nos lleva a su vez a reconocer la firme e ineludible vinculación de la sátira postmoderna con el legado histórico, cultural y estético de toda una amplia serie de precedentes literarios satíricos. Más en concreto, la teoría de Weisenburger se articula sobre la refutación de las premisas básicas sobre las que se apoyan, de forma mayoritaria, los estudios formalistas de la sátira. Así, singulariza y analiza, con el fin de probar su ineficacia, cuatro de los rasgos más representativos de estas teorías que expondré a continuación.

1. "Satire is rhetorical"

Sobre la base de este postulado, en el que se sienta el compendio de caracteres formalistas atribuidos a la sátira, ésta constituiría un mecanismo que se fundamenta en la exposición de un argumento racional con el objetivo de persuadir al receptor. De ahí que más que un ejemplo de producción artística, la sátira se convierta en un medio propagandístico, un método de coerción que busca reafirmar los principios consensuales, sociales y políticos que rigen la sociedad. La siguiente afirmación de David Worcester establece el estándar retórico de la sátira: "[satire] is the most rhetorical of all kinds of literature [...] it must practice the art of persuasion and become proficient with the tools of that art" (1940: 3). Esta línea ha sido retomada por gran número de críticos dentro de la corriente de estudios formalistas. En este sentido, algunos han llegado a invocar el carácter puramente racionalista y didáctico de lo satírico, negándole sus cualidades artísticas. Tales posturas claramente dependen de una concepción de lo retórico como de un proceso de persuasión de los lectores con el fin de reafirmar las *endoxa*, u opiniones consensuadas por una mayoría dentro de una cultura dada. Esta funcionalidad impugnadora infravalora la relevancia de las cualidades estéticas de la sátira que, normalmente, se otorgan sin cuestionamientos a otras formas y modos literarios. En la misma línea, esta base retórica argumentativa supone la adhesión a principios teóricos de mimesis narrativa ya que la sátira sólo podrá mostrar su capacidad didáctica y crítica a través de la clara delimitación y plasmación de un estadio social, político o cultural determinado. Para lograr esto, se habría

de recurrir a técnicas miméticas que permitan el reconocimiento evidente de estos contextos por parte del lector. En cualquier caso, en muchas de estas teorías también se propugna la inclusión de rasgos imaginativos que suavicen el árido retoricismo y que faciliten y hagan más placentero su didactismo. Esto último no es más que muestra de la ambivalencia y falta de cohesión de tales propuestas, enfrentadas a la dificultad de armonizar una severa y secular tradición teórica, que ellos mismos prosiguen, con una praxis literaria ostensiblemente más flexible. Weisenburger plantea dos direcciones potenciales para desafiar estos estrictos principios.

1) En primer lugar parte de una nueva génesis, como propusiera Bogel, trazando una nueva teoría ya no fundamentada en la tradicional mimesis literaria, sino en procesos diegéticos que inciten a la creación independiente, imaginativa y libre de requerimientos externos a la propia obra literaria. La orientación de esta creación artística autónoma es, según el teórico, y acorde con sus planteamientos de la sátira postmoderna, no hacia la formación de meras estructuras opositoras a las ya establecidas, sino a la deformación paródica de éstas, así como de aquéllas construidas en el propio espacio novelesco. Es decir, la sátira se definiría en sintonía con esta tesis como un modo autorreflexivo, orientándose en su desarrollo no hacia un objeto exterior, sino hacia sus propias estructuras discursivas. En esta dirección, Weisenburger advierte de la necesidad de reconocer la vocación externa de lo satírico a través de "[its] power to contaminate both the satirist and the reader with its aggression" (17).

2) De forma análoga a la premisa previa, Weisenburger apuesta no sólo por la búsqueda de armas de persuasión y de polémica situadas en la base de las prácticas satíricas como elementos inherentes a éstas, sino por impulsar, igualmente, el reconocimiento de la vitalidad de herramientas literarias como son la intertextualidad o la autorreferencialidad textuales. Como ya se señalaba en el punto previo, la sátira postmoderna se erigirá como discurso que, sin ignorar sus condicionamientos con-textuales, construirá y se imbricará en su propia textura artística, dando esto como resultado que el objeto de la sátira no sea un elemento externo y claramente acotado, sino la propia codificación de lo satírico como discurso literario. Como ejemplo, Weisenburger cita la obra *Wise Blood* (1949) de Flannery O'Connor, que si bien se halla indudablemente relacionada con un marco cultural determinado, al mismo tiempo, configura sus propios mecanismos de "sátira interna". Así, su protagonista, Hazel Motes no resulta objeto de crítica tanto por la posible comparación que el lector concreto puede extrapolar a un modelo externo consabido, sino como resultado del propio universo narrativo que nos aproxima al peculiar personaje.

2. "Satire requires an object of attack"

El objeto de ataque se relaciona con la finalidad correctiva que se adjudica, de forma tradicional, a la sátira. Los críticos han coincidido mayoritariamente en que dicho objeto es siempre de naturaleza extra-textual. Incluso teóricas como Margaret A. Rose o Linda Hutcheon, diferencian sátira y parodia en función del objeto de éstas, extra-textual y textual, respectivamente. Weisenburger, por otra parte, cuestiona la misma posibilidad de la existencia de elementos extra-textuales, en un sentido similar al que expresó Derrida al proclamar "il n'y a pas dehors le texte". Esto equivale a adoptar una perspectiva coincidente con el ideario postmoderno, puesto que al negar la posibilidad de alcanzar verdades objetivas externas, se subraya el hecho de que las nociones de "verdad" o "realidad" no existen como tales sino como entidades o significados discursivamente

construidos. De acuerdo con este proceso de interpretación semiótico, los discursos satíricos postmodernos actualizan y reactivan pues materiales de procedencia textual. Umberto Eco argumenta, en este sentido, que la dinámica por la que el lector es capaz de asimilar los significados de un texto se fundamenta en el conocimiento "enciclopédico" que porta el propio lector, algo que le permite emprender "paseos inferenciales" a través de los "bosques" del texto narrativo, y no tanto en dependencia de modelos externos a dicho texto (Eco, 1996: 9-33).[13] Por su parte, Wolfang Iser comenta que el significado de un texto ficcional nunca puede ser "a given external reality nor a copy of an intended reader's own world" (Weisenburger, 18), ya que todo conocimiento se remite a un ensamblaje de información codificada. Los referentes de cualquier texto son siempre procesos y construcciones textuales modificados, a su vez, por sus relaciones *con-textuales*.[14] Este posicionamiento no implica, como ya he señalado con anterioridad, afirmar la inexistencia de una realidad externa al propio texto, sino que ésta no se puede concebir como un objeto tangible u objetivo, ya que siempre se hallará mediatizado por los procesos de representación y enunciación a través de los cuales se comunica toda construcción textual. Weisenburger reinterpreta el objeto de la sátira como "a representation stripped of some clothing and made the subject of another representation, and perhaps still another, in infinite regression" (18). Weisenburger encuentra un ilustrativo caso de esta particular tesis en las figuras protagonistas de la novela de Robert Coover *The Public Burning* (1977), Richard Nixon y Julius y Ethel Rosenberg. Obviamente, tales personajes son identificables con una serie de datos biográficos y una etapa concreta en la historia contemporánea de los Estados Unidos. No obstante, argumenta Weisenburger que, "[...] for readers, 'Richard Nixon' exists as the subject of reports in *Time* or various other periodicals, as the subject of biographies and autobiographies, of anecdotes and jokes [...]. These are exactly the materials from which Coover's satire invites us to reconstruct the character" (18). Es decir, el Nixon que en esta narrativa se nos presenta responde a unas coordenadas verificables si se contrastan con la "realidad". No obstante, tales coordenadas sólo pueden ser rastreadas en documentos textuales, sean estos historiográficos o ficticios, pictóricos o audiovisuales, o lo que es lo mismo, "[...] discourse cannot actualize a 'Richard Nixon' except as the (tentative) subject of other conceptual structures, other discourses" (18). Bajo estas concepciones el blanco de lo satírico ya no cabe ser interpretado como una realidad meramente extratextual, sino como una aprehensión lectora tamizada a través de una serie de procesos de representación textual intersubjetivos.[15]

La problemática que se plantea, a este respecto, es peculiar dadas las posibilidades de confusión con la dinámica, también textual, de la parodia. Ante el evidente riesgo de neutralización de estas dos categorías, Weisenburger sopesa la necesidad de establecer una demarcación clara entre ambas. Así, revisa la propuesta pragmática que considera que el blanco de la parodia es "a modelled reality", y el de la sátira, "a critical representation of a non-modelled reality" (18-19). No obstante, el propio Weisenburger no considera tal distinción viable debido a las dificultades a la hora de discernir lo que entra bajo la etiqueta

[13] Por conocimiento "enciclopédico", Eco entiende la sistematización social e individual de informaciones intertextuales codificadas y las marcas interpretativas que las determinan.

[14] A este respecto conviene recordar cómo las teorías literarias semióticas afirman que tanto la transmisión como la recepción de un concepto siempre implica la modificación de sus principios y postulados, así como también supone la introducción de nuevas perspectivas en el propio universo receptivo.

[15] Esta misma obra será objeto de estudio en el capítulo siguiente, donde se ahondará en las relaciones entre sátira y metaficción historiográfica.

de "realidad modelada", ya que, por otra parte, sigue sujeta a las mismas limitaciones que adscriben un sujeto extratextual a la sátira, y un objetivo textual a lo paródico. La tesis de este autor es que si por algo destaca la sátira postmoderna, es por su atención preferente hacia el propio proceso semiótico por el que ella misma se articula. La parte esencial de esta práctica semiótica consiste en la integración consciente de discursos intertextuales, por lo que vemos que la sátira pasa a erigirse como un ejemplo de "double-voiced discourse" fundamentado en un ejercicio de autorreflexión textual. No por ello, asevera el autor, pierde lo satírico en el marco postmodernista su ímpetu agresivo y un enfoque mediado por un tipo de "agresión verbal" destructiva de discursos hegemónicos, "but its infections erupt *mainly within*, amid discoursive activity itself, and are therefore identified with semiotic practices of which the text is itself an instance" (19).

Weisenburger concluye afirmando que en la novela postmoderna cabe igualmente la posibilidad de encontrar ejemplos de prácticas satíricas que aspiran a dar cuenta de objetos "extra-murales". Sin embargo, de forma característica, la sátira postmoderna no se caracterizaría por su búsqueda de un objeto externo moralmente reprobable debido a su desviación respecto a unas normas previamente establecidas, sino por el análisis de las propias prácticas discursivas que la forman, entendidas éstas como procesos dinámicos "construidos" y, por lo tanto, susceptibles de ser sometidos a examen y reescritos. Con ello se busca, principalmente, singularizar y atacar los anhelos totalizadores y de dominio que encierran las prácticas textuales y los discursos culturales convencionales. Aunque Weisenburger no se detiene más en este punto, es sencillo derivar de su revisión de este concepto que, dada la función "intramural" de la sátira postmoderna, las visiones formalistas más tradicionales no pueden, en modo alguno, tener cabida dentro de una conceptualización de la sátira postmoderna. Asimismo, el constante cuestionamiento postmoderno al que las construcciones ideológicas se ven sometidas, cualquiera que sea el carácter de éstas, impide el establecimiento de ningún centro orgánico y objetivo que la sátira pueda refrendar. Así lo resume Weisenburger: "If these fables of subversion can be said to target anything, it is fiction making, the very strategies of dissimulation by which the nuclear age seeks to mask its violent being" (19). Parece evidente que la visión de este autor se alza sobre un presupuesto claro y que no conviene perder de vista: la honda naturaleza ideológica de ruptura y desestabilización que encierra cualquier proceso discursivo postmoderno.

3. "Satire is corrective"

Esta afirmación se deduce de su ontología retórico-didáctica tradicional y del intento de suavizar la concepción agresiva que de la sátira se tiene y que constituyó un motivo esencial para los autores satíricos ingleses del XVIII. Lo que se tiende con esta teoría es a enfatizar la finalidad pragmática de repercusión ética y social que presentaría los ejercicios satíricos. A este respecto, críticos como David Worcester o Gilbert Highet apuntan como indispensable que los lectores compartan los mismos postulados expuestos en la sátira para que estos puedan ser interpretados "[and adopted] as their own" (Worcester, 1940: 78). Estas teorías de la recepción más convencionales se han visto formadas con propuestas como las del crítico Koenraad Kuiper, con su reciente intento de establecer una disciplina científica de la sátira de fundamento antropológico basada precisamente en los impulsos curativos y catárticos que la práctica satírica ejercería sobre el lector (Weisenburger, 25). De ahí su identificación con prácticas instructivas y purgativas que le han otorgado una

dimensión humanista por la que trascendería los límites de su propia textualidad. Según Weisenburger esta consideración extiende sus raíces hasta la época Augusta, cuando la sátira se interpretaba como el remedio idóneo para delatar y someter a juicio las perversiones y vicios de la sociedad, buscando para ello la complicidad del lector.

No obstante, y aunque estos postulados divergen considerablemente de las concepciones actuales de lo artístico, aún perviven anclados en relación con la crítica satírica. Weisenburger, por su parte, se inclina por solventar esta cuestión desde una perspectiva semiótica. Así, considera axiomático que "any exchange of signs modifies the experience of exchanging signs" (20). De hecho, Umberto Eco se refiere a este proceso como "respuesta energética del signo", concepto que define como la alteración de los procesos semióticos en función a los mismos actos y procesos de intercambio semiótico que operan en todo proceso comunicativo. A modo de clarificación, Eco propone el ejemplo de la audición de una pieza musical y concluye que, "after having received a series of signs and having variously interpreted them, our way of acting in the world is either transitorily or permanently changed" (Weisenburger, 20). Estas visiones pragmáticas del proceso comunicativo articulado a través del texto literario ayudan a despejar las atribuciones adoctrinadoras de la sátira formal, ya que, si parece indudable que el texto modifica de algún modo nuestras concepciones y percepciones, por otra parte, este proceso no contiene nada de idealista ni ninguna aportación ética sobre el modo de conducirse sus lectores. Es, concretamente, este reconocimiento de la pérdida de valores morales de lo satírico lo que para algunos autores satíricos inscritos dentro de la tradición de humor negro les empujó a explorar nuevas estrategias discursivas.

4. "Satire is normative"

Ya veíamos como algunos estudiosos habían venido criticando esta proposición que comprendía, necesariamente, el posicionamiento moral del autor satírico en un sentido positivista y universal. Paradójicamente, es por esta misma razón por la que, en los últimos tiempos, se ha deslegitimado el papel de la sátira acusándola de exhibir tendencias conservadoras al convertirse, según esta concepción, en "the preserver of tradition" (Weisenburger, 21). Desde los enfoques teóricos neoclásicos hasta los de la Nueva Crítica se ha transmitido de forma sistemática la idea de que la sátira es un mero continente a través del que se puede modelar y transmitir cualquier contenido moral, político y social. El empeño Weisenburger es retomar y probar la valía artística de la sátira frente a los que abogan por investirla de un valor propagandístico o impugnador. En este sentido, Weisenburger identifica la paradoja que, en el interior de los estudios formalistas, supuso la negación absoluta de cualquier principio regulador y ético adherido a lo literario, lo que, sin embargo colisionó frontalmente con afirmaciones de teóricos formalistas como Frye, Highet o Kernan, que conservaron concepciones tradicionales en cuanto al carácter universal y moralista de la sátira. La razón de esta extraña coexistencia de postulados antagónicos se puede hallar en la cercanía de los estudios formalistas a las literaturas y teorías neoclásicas que precisamente reproducían esta incongruencia. Asimismo, y quizá de más relevancia, dentro de los formalismos se adoptó el concepto de ironía emanado de las propuestas románticas y vinculado a lo satírico. Así, en el ámbito romántico, filósofos como Schiller, Schlegel o Kierkegaard establecieron una división entre lo que denominaron

ironía "específica" y "general".[16] La primera se definió como "normative irony, the kind employed in the service of satire or controversy", mientras la designada como ironía general operaría en "a universe that seems to be utterly alien, utterly purposeless" (22). En este segundo sentido, Schlegel habló de "a never-ending satire" no con el fin de integrar la praxis satírica convencional en el concepto, pero más bien con el fin de propugnar una nueva variante carente del sentido moral y retórico de la anterior. Esta desmembración entre ironía didáctica e ironía estética reformuló la añeja ruptura entre sátira formal y menipea aunque trasvasada al concepto de ironía. Y si los formalistas prosiguieron esta línea de investigación de raigambre romántica, no es de extrañar que fuera en el auge de esta tradición crítica donde se proclamara que la sátira, interpretada en el sentido de la ironía específica, "is a minor form in modern times".

En cuanto a los más recientes acercamientos a la ironía en el ámbito de la semiótica, sin abandonar la tradicional lectura de ironía como antífrasis, Eco se ha decantado por considerarla uno de los modos esenciales dentro de su noción de "paseos inferenciales" (1996). Considerada de esta forma, la ironía es un tropo cuya función semántica en el texto, al igual que la sátira, no consiste en juzgar sino en "signal judgement", es decir, ambas formas "are normative as long as one understands that [...] its norms are 'situated' by aspects of production, structuration, and reception. In short, the norms are cultural constructs" (Weisenburger, 23). Esta aclaración es esencial en el conjunto de mi estudio, en tanto que cifra la entidad de lo satírico no como dependiente de una serie de rasgos inherentes, sino como una función o categoría otorgada en el marco más amplío de un sistema cultural o teórico dado. En resumidas cuentas, estas normas se erigirían como edificaciones puramente textuales y culturales. Así, Weisenburger reitera, a lo largo de su análisis, que la dirección e intencionalidad de la sátira se adecúan, de modo idiosincrásico, a las diversas y heterogéneas sincronías en las que puede ubicarse la práctica satírica, y no de acuerdo con patrones universalmente válidos dado, por otra parte, que el postmodernismo ha desbancado todas las pretensiones y estructuras de proyección universalista. Esta ausencia de normas específicas o, al menos, de normas no-contextuales, da lugar a que tan sólo las estructuras discursivas, o mecanismos con los que se constituye el relato cobren preeminencia a la hora del análisis de su impronta satírica. En este sentido, como señala Weisenburger, cualquiera de las novelas del norteamericano Thomas Pynchon pudiera ser tomada como paradigma. La más celebrada, *Gravity's Rainbow*, se caracteriza precisamente por la formulación de un intricado juego de símiles, analogías temáticas y autorreflexividad, que parodian las más heterogéneas tradiciones culturales y rescriben de una forma audaz los más oscuros hechos históricos que rodearon la Segunda Guerra Mundial. En concreto, entre sus episodios más polémicos, sobresale la subversiva ceremonia de iniciación emprendida por el personaje Brigadier Pudding que, adiestrado de acuerdo con las técnicas de conducta pavlovianas, recorre los estadios necesarios para alcanzar la Merkabah de la tradición cabalística, ascenso que culmina en una parodia del ritual de la misa católica donde la comunión tradicional es sustituida por un espectáculo de coprofagía y tintes pornográficos. Esta subversión paródica extrema se complementa y

[16] Buen ejemplo de esta relectura formalista de los conceptos de ironía específica y general es el estudio *A Rhetoric of Irony* de Wayne Booth (1974) en el que, siguiendo criterios paralelos, distingue entre "stable ironies" ("irony with a clear rhetorical intent") y "unstable ironies" ("ironies that resist interpretation and that finally lead to the infinite absolute negativities"). No obstante, Linda Hutcheon disiente del planteamiento de Booth al apuntar que "there is no such a thing as an unstable irony" (1994: 97-98).

acentúa por el proceso satírico que de esta subversión emana. Así, se derroca la presunción universalista de unos sistemas doctrinales que, como construcciones arbitrarias, carecen de verdades o valores trascendentes sin que por ello tampoco la narrativa acuse, moralice u ofrezca alternativas al respecto. De hecho, Pynchon, lejos de enjuiciar su objeto, nos mostrará una recreación morbosa e histriónica que sólo puede ser interpretada como tal en el marco de su obra.

En otro orden de cosas, y finalizado el repaso que Weisenburger efectúa a estos cuatro rasgos de caracterización formalista de la sátira, es importante destacar la revalorización que el teórico realiza de una serie de elementos, muchas veces atribuidos a la sátira en la mayoría de estudios, pero pocas veces investidos con la relevancia que verdaderamente poseerían. Comienza Weisenburger con el motivo del grotesco al que supone como el elemento más destacado de la sátira postmoderna. Otros autores como Worcester o Wolfgang Kayser, ya previamente habían hecho confluir los motivos, dirección y funcionalidad de la sátira y el grotesco. En opinión de Kayser, el grotesco se caracteriza por ser "a fundamentally ambivalent way of actualizing the deep absurdities of existence" (Weisenburger, 23), y por sus arriesgadas yuxtaposiciones de lo humorístico y el horror, lo que lo orienta hacia una producción miscelánea de voces y estructuras, aproximándolo así, a su vez, a los intereses subversivos practicados por los discursos postmodernos. De este modo, el grotesco no sería una mera recreación de lo horroroso por medio de una actitud sarcástica y lacerante, sino que su entidad semiótica le vendría dada por el afán de celebrar el desorden, el caos y la ruptura de las estructuras significantes del texto. Según Weisenburger, en la novela postmoderna, sátira y grotesco tienden a aliarse gracias a la intervención de elementos grotescos que permiten inscribir semántica y pragmáticamente, "in a mere figure, those disruptions of codified knowledge peculiar to the new satire" (24). El grotesco acentúa y se sirve de la mezcolanza de elementos y categorías tradicionalmente discretas, de forma que junto con la sátira en el ámbito postmoderno, favorece la ruptura y subversión no tanto de un objeto singularizado y extratextual como de "the categorical imperatives through which we shape experience" (24).

Junto con sus observaciones sobre el grotesco, Weisenburger singulariza otros motivos que piensa esenciales para el desarrollo de la sátira y que la crítica formalista sólo ha considerado como aspecto subsidiario de ésta: el *topos* carnavalesco y la "regresión narrativa". En lo que se refiere al primero, tradicionalmente, el motivo del carnaval se ha asociado principalmente con la sátira menipea y formas "bajas" de sátira (Frye). La perspectiva que adopta Weisenburger, por el contrario, enfatiza el constante recurso y la profusa integración de elementos carnavalescos en la novela satírica postmoderna, hasta el punto de constituir parte inherente de ésta. En palabras del teórico norteamericano, en las narrativas postmodernas lo carnavalesco sobresale como "a popular, folkloric, or mass-cultural phenomenon that is decidedly antirepresentational: during carnaval nothing *is* what it *seems*" (23). Esta significativa connivencia entre los motivos carnavalescos y la sátira es lo que llevó a Bajtín a tomar el carnaval como *ethos* primario de lo satírico. Recordemos en este punto la naturaleza contracultural del arte postmoderno con su acostumbrada transgresión de categorías binarias y estructuras de control, motivo por el que su adecuación a las expresiones literarias carnavalescas es perfecta. Todos los rasgos y caracteres de la novela se verán pues marcados por esta integración de lo carnavalesco y lo satírico. A nivel lingüístico esta perspectiva brinda la apertura de la novela postmoderna a diversos tipos discursivos, frecuentemente desterrados de los ámbitos literarios como

pueden ser el uso de jergas, variantes lingüísticas diatópicas, vulgarismos, términos obscenos, etc. Esta exhuberancia lingüística, junto con las paradójicas yuxtaposiciones de elementos y la violación de jerarquías tradicionales, incrementa las potencialidades creativas de la sátira dando lugar a una auténtica epifanía de subversión postmoderna. En relación con la "regresión narrativa", este mecanismo diegético se alzaría como el principio que subyace a la acción narrativa en la novela postmoderna en general, y a la sátira postmoderna en particular. Su objetivo primero es el de quebrar las acostumbradas linealidades narrativas promoviendo, por el contrario, una trama repleta de *lepsis* y elipsis destinadas a desenmascarar el gran fraude cultural de Occidente: la "metanarrativa del progreso". Así, la regresión narrativa se fundamenta en el desmembramiento, la digresión, la presión ejercida sobre los componentes semánticos del texto y el desdoblamiento de las tramas literarias imitativas, unitarias y lineales tradicionales. Esta serie de estrategias de subversión de los principios de continuidad lingüística y estructural se alinea con el objetivo postmoderno de resquebrajar las bases ideológicas y de control que han llevado a lo que Barthes ha denominado "the naturalization of the cultural" (Weisenburger, 26). Pero lejos de ser un mecanismo novedoso o exclusivo en la narrativa contemporánea, la regresión narrativa ya sería patente, según Weisenburger, en obras como el *Satiricón*, *Gargantúa y Pantagruel* o el *Don Juan* de Lord Byron. Sin embargo, sólo en el periodo contemporáneo alcanzará su apogeo, desplegando una capacidad metadiscursiva sin precedentes.

En definitiva, en la lectura ofrecida por Weisenburger de la sátira postmoderna en la novela contemporánea norteamericana, ésta a través de su interacción con componentes grotescos, carnavalescos y con el proceso de "regresión narrativa" se convierte en el epítome de ruptura con los mecanismos de progresión semántica, estructural y pragmática linear. Esto desemboca, por otra parte, en una gran paradoja y es que es a través de las estructuras y principios que busca demoler y someter por los cuales el ejercicio satírico puede evolucionar y progresar. Por este motivo, Weisenburger indica que, de acuerdo con estas características, la sátira no se puede considerar como una simple estrategia mimética por la que se refleja el desorden que preside los diversos órdenes culturales, sino que es una categoría maleable que se halla en continuo estado de construcción y modificación. Así, frente a la visión negativa, amoral, ahistoricista y de pura simulación sin profundidad trascendente que Fredric Jameson manifiesta de lo postmoderno, Weisenburger subraya, retomando las palabras de Charles Altieri, la relevancia de la sátira postmoderna como "an explicitly oppositional art devoted to resisting dominant social interests" (259). De acuerdo con esta visión, lo satírico no se erige como cómplice del sistema de capital, pero tampoco se constituye como una nueva metanarrativa promovedora o asociada a una escala de valores ideológicos determinados. Weisenburger pone fin a su exposición señalando la enorme diversidad de prácticas satíricas en la narrativa estadounidense postmoderna actual y, por consiguiente, la dificultad de sintetizarlas todas de forma efectiva. Lo que es más, este autor cierra su análisis formulando la importancia de expandir el estudio de la sátira degenerativa en la literatura a otras expresiones artísticas, en un deseo de alcanzar una dimensión interdisciplinar (260).

Según este crítico, a nivel exclusivamente literario, la disparidad en las manifestaciones satíricas se reflejará en la pervivencia de una sátira de línea más tradicional, formalista o "generativa" que se ha seguido cultivando en las narrativas postmodernas. Entre sus representantes se contarían autores como Philip Roth o Terry Southern. No obstante, un

gran número de autores ha apostado por el potencial desestabilizador que ofrece la práctica satírica postmoderna con su naturaleza auto-consciente y transgresora. Sin embargo, apunta el teórico que, en los últimos años, la producción literaria de sátira en la novela postmoderna parece haber experimentado un viraje desde una propuesta más experimental y rompedora hacia un ejercicio crítico más aminorado que, sin llegar a converger con las convenciones normativas y correctivas de la sátira formalista, representa una relajación con el deseo rupturista de las novelas postmodernas en las décadas de los 60 y 70. A modo de ejemplo, cita a autores como Thomas Pynchon y Don DeLillo, quienes desde sus experimentales obras *Gravity's Rainbow* (1973) y *Americana* (1971) ilustran este proceso evolutivo hacia prácticas modales satíricas menos ambiciosas y más convencionales en obras posteriores como *Vineland* (1990) o *White Noise* (1984). Este último apunte resulta especialmente pertinente, ya que como señalé en su momento, el ámbito novelístico americano contemporáneo, donde establezco mi enfoque principal, posterga en muchas ocasiones los intereses más rompedores y vanguardistas a nivel formal y diegético, para dar profundidad a cuestiones tales como las políticas de la identidad o la relectura de las historiografías canónicas.

A modo de recapitulación, es evidente que las diversas teorías que aquí he tratado de condensar divergen en algunos de sus planteamientos más básicos. Así, vemos que ninguna de las tesis de los autores que se han analizado hasta aquí parece coincidir a la hora de aportar un análisis de las relaciones entre postmodernismo y sátira. Para Fletcher, se trata de dos fenómenos que a pesar de su frecuente coincidencia se mantendrían claramente delimitados. Kharpertian limita su visión de la sátira en la novela postmoderna a una mera continuación de la concepción bajtiniana de la sátira menipea, por lo que estos procesos satíricos se constituirían como continuación de una secular tradición literaria. Gutleben, por su parte, relega el papel de la sátira en la narrativa postmoderna siendo su radio de acción tradicional mayoritariamente acaparado por los modos cómicos. Lyotard, a través de un gesto más integrador, une sátira y postmodernismo bajo sus análogas facultades rupturistas y antitotalizadoras. Pero dado lo aislado de su comentario, no desarrolla una revisión precisa del papel de lo satírico en los discursos postmodernos. Ya por último, Weisenburger plantea la clara interconexión y vinculación mutua entre sátira y postmodernismo y, en lugar de recurrir a acepciones previas, formula una nueva categoría satírica, la de sátira *degenerativa,* que se hallaría particularmente condicionada por sus circunstancias de emergencia y desarrollo. Esto nos puede llevar a concluir que todos estos análisis adolecen de una evidente provisionalidad y pecan de un deseo de englobar una ingente cantidad de materiales que difieren enormemente entre sí. En cualquier caso, es sin duda el estudio ofrecido por Weisenburger el que se aproxima de forma más precisa y equilibrada al estudio de la sátira postmoderna, ofreciendo una caracterización de estos dos fenómenos como interdependientes y vinculados a un panorama contextual que, a su vez, modifica las premisas y estructuras de ambos. Igualmente, de forma implícita, de su examen se desprende el carácter versátil de lo satírico que lo abre a un número infinito de posibilidades relacionales. En este sentido, quizá lo más destacado, sea la clara relación que se traza entre los modos paródicos y satíricos. Los límites entre ambos demuestran ser muy difusos en el ámbito postmoderno, lo que lejos de suponer un inconveniente o una merma en sus posibilidades discursivas permitirá una enorme riqueza significativa como se demostrará en el caso de la metaficción historiográfica que analizaré en el siguiente capítulo. No obstante, a pesar de que Weisenburger lleva a cabo una pormenorizada

revisión de los presupuestos tradicionales de lo satírico, tampoco aporta una definición sólida, ni su recuperación de elementos como el grotesco o el carnaval aparece integrada explícitamente en su lectura de lo satírico como "a means of opposing modalities of terror and of doing violence to cultural forms that are overtly or covertly dedicated to terror" (5). Es decir, Weisenburger esboza las múltiples facetas y posibilidades de la sátira —incluso aquéllas que lo retrotraen a ámbitos de consideración formalistas— sin por ello contravenir las bases teóricas postmodernistas de su análisis. Precisamente, será esta vertiente más aperturista y carente de rigor retórico la que aplicaré en el ámbito de mi propio estudio en relación con dos contextos discursivos en los que la sátira postmodernista ha alcanzado especial florecimiento: la metaficción historiográfica y el humor negro.

Sátira y márgenes/sátiras ex-céntricas

Si muchos de los estudios modernos vistos hasta el momento, que versan o no de modo exclusivo sobre la sátira postmoderna, no comparten muchas de sus premisas y métodos de análisis, sus puntos de divergencia son, sin embargo, aún mayores. No obstante todos ellos, sin excepción, coinciden en singularizar una serie recurrente de autores y obras que van desde la antigüedad clásica hasta las etapas contemporáneas, independientemente de su filiación "formalista" o "menipea". De este modo, se observa que el afán revisionista en el ámbito teórico no se ve correspondido por un interés equivalente en el cuestionamiento del corpus de obras que generalmente lo integran. De ahí provendrán diversas problemáticas. Entre ellas, la ya mencionada, por la que se tiende a rechazar a las mujeres como productoras de sátiras, bien por la dificultad que habrían encontrado las mismas en desarrollar tal práctica, bien por el escaso atractivo que habría supuesto para sus intereses artísticos. Así, podemos recordar opiniones como la de David Worcester, que consideraba lo satírico como cargado de una excesiva rudeza, no apta para la expresión artística femenina. El planteamiento de Worcester adolece, indiscutiblemente, de una gran deficiencia dado que obvia el apartamiento secular de las escritoras en todos los campos y no sólo en el terreno de lo satírico. Por otra parte, achacar a la presumible aspereza de un género literario su falta de idoneidad para cierto sector de literatos supone incurrir en falacias fácilmente refutables.

Sin duda, y a esto he venido aludiendo de manera reiterada, la consolidación de estos estereotipos formalistas sobre la sátira han jugado un papel crucial a la hora de condicionar la accesibilidad del género. De esta manera, si lo satírico se ha cifrado como ejercicio textual de tonalidad eminentemente política y extratextual, es comprensible pues, que de acuerdo con las ideologías dominantes, la exclusión de las mujeres se haya visto refrendada doblemente por el carácter público otorgado a la entidad satírica. Estos mismos argumentos son extrapolables a grupos de artistas que ocupan una situación marginal o minoritaria dentro del marco de desarrollo contextual de su obra. Esto es evidente si se tiene en cuenta el siempre reiterado carácter moralizador y didáctico adjudicado a la sátira, porque si ésta se ha venido estableciendo como órgano amparador de normativas, generalmente promovidas por los grupos hegemónicos, en muchas ocasiones, estas mismas normativas han operado en detrimento de los sectores más oprimidos y relegados de una sociedad. En definitiva, la sátira se ha llegado a interpretar en esta dirección como un mecanismo más dentro del engranaje represor de muchas sociedades. No obstante, la veracidad de estas

presunciones concernientes a la naturaleza excluyente de lo satírico, caen por peso propio al observar que entre las escasas autoras que lograron hacerse paso en la escena literaria de los siglos áureos en España e Inglaterra, como pueden ser María de Zayas y, la ya referida Aphra Behn, recurrieron con prolijidad al uso de la sátira en muchas de sus obras. Lo mismo puede decirse de grupos minoritarios y tradicionalmente segregados en la sociedad estadounidense. De ahí que tanto Guillermo Hernández como Darryl Dickson-Carr en sus estudios de sátira chicana y sátira afro-americana, respectivamente, sitúen las primeras manifestaciones satíricas de estas literaturas en sus mismos orígenes. No obstante, será con el surgimiento, a lo largo del siglo XX, de los estudios feministas y postcoloniales en coalición con las filosofías postestructuralistas los que replanteen la cuestión de la participación activa de mujeres, sujetos postcoloniales y minorías en la actividad literaria. Hechos que, a su vez, traerán consigo fértiles reflexiones en el terreno de las políticas de identidad y representación que a todos estos grupos conciernen.

Esto supondrá un notable cambio en la percepción de lo satírico, algo que se trasluce perfectamente a través de la afirmación de Jameson: "Third World literature tends to be satirical and allegorical" (1986: 69). Sorprende esta concluyente afirmación ante las aprensiones con las que ha sido acogida la sátira dentro de los márgenes artísticos y la teoría literaria. ¿Sobre qué aspectos pues fundamenta Jameson tal convicción? Para Dickson-Carr el asunto es evidente: la sátira funciona como agente de protesta, más o menos velado, lo que en confluencia con la novela postmoderna permite la articulación de un denso discurso contracultural, opositor y contestatario y no necesariamente dogmático algo de lo que, en muchas ocasiones se le ha acusado. De ahí que "satire manages to fascinate, infuriate, and delight us to the extent that *it transgresses boundaries of taste, propriety, decorum, and the current ideological status quo. [It criticizes] through humor, irony, caricature, and parody, satire is nothing if it does not aggressively defy the status quo*" (1, cursiva mía).

Sin embargo, esta autora deja claro que, por otra parte, no sería apropiado hablar de una sátira genuinamente afro-americana en la literatura estadounidense, ya que las manifestaciones satíricas de estos grupos beben, en gran medida, de las fuentes occidentales aún viéndose éstas obviamente entreveradas por motivos y preocupaciones específicas: "I should state outright that I do not argue that satire by African Americans is inherently different from all other forms of satire or that it shares no characteristics with other forms" (15). En cuanto a las cuestiones formales, la autora incide en la dificultad de establecer parámetros y estructuras discursivas inequívocas por lo que opta por aportar una visión más amplía y flexible del género. En este sentido hace a las formas satíricas afro-americanas continuadoras de la forma satírica menipea por su cualidad subversiva, al tiempo que sopesa como especialmente válido el concepto de "sátira degenerativa" acuñado por Weisenburger por su naturaleza iconoclasta y rupturista: "[...] African American satirical novel is not entirely consistent ideologically within the twentieth century, outside a few essential characteristics: unremitting iconoclasm, criticism of the current sates of African American political and cultural trends, and indictment of specifically American forms of racism" (16).

En el ámbito de los estudios hispanoamericanos, otro de los territorios inhóspitos para el análisis de lo satírico, Julie Greer Johnson nos proporciona una obra fundamental dentro de la investigación de la sátira en las literaturas del Nuevo Mundo, *Satire in Colonial Spanish America* (1993), que explora las muestras literarias satíricas producidas en estos ámbitos

tras los procesos de independencia del siglo XVIII.[17] El valor de este análisis es doble. Por una parte, ofrece un primer estudio sistemático y global de las expresiones satíricas en las primeras manifestaciones literarias de ultramar; y por otra, libera la sátira, como prerrogativa literaria, de las manos de autores que han detentado los privilegios máximos de sus sociedades por formar parte de sus élites sociales. De este modo, Johnson articula una teoría orgánica que, aplicada por ella misma a la práctica satírica del siglo XX, reconoce en la sátira ya no una forma parasitaria o deudora de añejas convenciones, sino un instrumento literario eficaz capaz de aportar una voz resuelta e insurrecta para la expresión de posiciones marginales o subalternas:

> *Satire is the discourse of the Other*. and it was cultivated principally by Creoles and other like-minded individuals *who endeavoured subversively to disassemble the hegemonic vision of the New World projected by the Peninsular Spaniard* [...]. Getting their readership *to question the authority presented by the text was their principal objective, and teaching them to uncover complex, stratified levels of meaning embedded within it was essential to their mission*. (155-156, cursiva mía)

Sin embargo, en el marco de los estudios postcoloniales, entre las obras más completas y de mayor carácter revisionista en lo que respecta a la concepción de lo satírico, hay que destacar el acercamiento teórico de John C. Ball en *Satire and the Postcolonial Novel* (2003). En ella se ocupa de la lectura crítica de algunas de las novelas de tres distinguidos autores surgidos en el ámbito literario postcolonial en lengua inglesa: V. S. Naipaul, Chinua Achebe y Salman Rushdie. Adoptando enfoques diversos para el análisis de algunas de las obras de cada uno de ellos, Ball parte del supuesto común de que la sátira es una forma crítica altamente versátil de la que es prácticamente imposible llegar a una definición única y uniforme: "Satire, as a critical commonplace has it, is protean. It is notoriously resistant to unitary theories. [...] Satire thus needs to be separately theorized for each body of work" (6). Sería esta capacidad proteica la que facilitaría su uso y adaptación a todo tipo de intereses críticos y textuales, es decir, nada impediría su aparición en narrativas postcoloniales. No obstante, Ball admite las dificultades que la aceptación de lo satírico ha sufrido como consecuencia de las seculares prescripciones que han hecho de la sátira un modo exclusivamente europeo, es decir, de origen y naturaleza eurocéntrica y, por derivación de esto, ideológicamente hegemónica:

> These roots in European culture and critical traditions create potential problems for satire as a model for analyzing postcolonial literatures. European-based intellectual systems and literary theories are regularly attacked by postcolonial critics for running roughshod over the particularities and differences of colonial and postcolonial reality. (4)

La tarea que se propone Ball es pues rehabilitar el modo satírico como instrumento válido para la expresión de las sensibilidades e intereses críticos postcoloniales. Con este fin, intentará demostrar la compatibilidad y el alto grado de interdependencia que en muchas novelas postcoloniales se observa entre lo satírico y la naturaleza profundamente crítica y transgresora de la discursividad postcolonial. Se fundamenta para ello sobre dos conceptos que considera representativos de ambas formas críticas, "oppositionality and referentiality". Al primero de ellos lo define como "resistance, subversion, counter-

[17] Tampoco se podría ignorar el buen número de estudios que han dado cuenta de la fecundidad de lo satírico en la poesía de escritores como Mateo Rosas de Oquendo, Juan del Valle y Caviedes y Sor Juana Inés de la Cruz, en la época colonial española.

discourse, contestatory narrative, writing back, and critique", mientras que al segundo lo relaciona con las nociones de "agency, materiality, and historicality, through which specific local or national contexts and subjects for writing are privileged" (2). En contra de lo que pudiera suponerse, con la noción de "referencialidad" Ball no pretende aludir a la visión más convencional que de ella se puede tener, y así matiza que "in the [postcolonialist] context as in satire theory, 'referentiality' signifies not a mimetic or realist representation of the world, but rather a localized cultural grounding responsible for the claims of 'difference' made by the postcolonialist text" (2). Las conclusiones más destacadas que alcanza este crítico, tras el examen de los textos seleccionados de los autores arriba mencionados, son que la sátira dentro de las novelas postcoloniales, lejos de las premisas formalistas que la han rodeado de forma tradicional, es siempre ambivalente en cuanto al motivo y naturaleza de su crítica. De ahí que la pase a denominar "ambivalent metasatire" (167). Esta ambivalencia, no obstante, no estaría exenta de ciertos riesgos, ya que este rasgo peculiar podría anular en buena medida el carácter oposicional y referencial al servicio de los intereses postcoloniales, haciéndola caer en viejos paradigmas de crítica sancionadora y moralista: "Are dubious or unhealthy pleasures and interests being served by the attractiveness of postcolonial writers who act as high-profile scourges not only of their colonial oppressors but also of their own societies?" (167). Pero como ya señalara con anterioridad Ball, en esta delicada inestabilidad de lo satírico es donde radicaría su capacidad proteica a fin de adecuarse a fines críticos diversos y a estructuras textuales heterogéneas. Este carácter dinámico la aproximaría a la propia andadura crítica y práctica de la literatura postcolonial, puesto que "[both have] been moving increasingly away from binary models of imposed power and authority —of oppressors and victims— towards more dynamic and broadly relational ways of understanding identities and affiliations in the aftermath of colonialism" (170). Tratando de confirmar la afinidad existente entre sátira y literatura postcolonial, cierra su análisis con la siguiente reflexión: "As our globalising, multicultural societies become increasingly mixed in their identities, [...] the representational strategies that ancient *satura* and menippea have engendered will undoubtedly continue to be pressed into the service of provocative inquiry and playful critique" (173). De este modo, en términos generales, la propuesta de relectura que Ball hace de lo satírico en el marco narrativo de la novela postcolonialista se aproxima en buena medida a mi propia búsqueda de una rehabilitación de la sátira, pero desde una perspectiva postmodernista.

Así, tanto Johnson como Ball coinciden en sus planteamientos con los de Dickson-Carr. Esto es, todos estos críticos se proponen reformular un género, sus nomenclaturas y motivaciones haciendo partícipes en el proceso a los ejes de la periferia, que de este modo, ven legitimada su capacidad de apropiarse e investigar desde nuevos ángulos los presupuestos estéticos y sociales de su ámbito cultural. En este sentido, y como ocurriese con las controversias de aplicación de las teorías postmodernistas en ámbitos periféricos, la resistencia que puede hallarse a la suficiencia de este género como instrumento válido de expresión artística subalterna puede superarse si atendemos a la siguiente advertencia de Nelly Richard:

> This dissolution of modern *representations*, of its patriarchal narratives, thematized by postmodernity, promotes the construction of alternative and dissident forms of cultural thought whose anti-establishment potential the periphery must not relinquish under the pretext that its design has been theoretically formulated from the center. (1989: 6)

En referencia a la afirmación realizada por Jameson según la cual "Third World literature tend to be satirical and allegorical", y a la naturaleza de estudios como el de *Saddling La Gringa* de Phillipa Kafka (2000), se podrá interconexionar los dos ejes del presente trabajo: sátira postmoderna y literatura postmodernista "ex-céntrica" en el marco literario contemporáneo americano. La década de los 90 ha constituido el gran auge y consolidación de la narrativa hispana por mujeres en Norteamérica siendo, en este ámbito artístico, donde más claramente se han formulado las críticas más articuladas y audaces sobre la invisibilidad histórica, la opresión y la segregación sufrida por las comunidades hispanas, en general, y más en concreto sobre la supeditación de la mujer a los férreos regímenes patriarcales que dominan estas mismas comunidades. Con todo, y producto de su filiación postmoderna, lejos de constituirse como denuncias aceradas y excluyentes, estas obras han desarrollado estrategias discursivas —entre ellas la sátira— que han contribuido a imprimirles un marcado ludismo, una cualidad opositiva "reconstructiva" o negociadora. Esto es, no se limitarán, en general, a cuestionar y subvertir los sistemas vigentes reemplazándolos por paradigmas ideológicos diametralmente confrontados, sino que buscarán modificar los primeros en diálogo y convenio equitativo con sus propias reivindicaciones e intereses, cuestión ésta que se analizará en los capítulos que siguen.

Hacia una redefinición de lo satírico en la literatura postmoderna

Retomando algunas de las teorías más pertinentes hasta aquí analizadas, los parámetros de los que me serviré a la hora de abordar la presencia y funcionalidad satírica en mi investigación sobre narrativas postmodernistas específicas se basarán sobre las siguientes formulaciones: 1) la expresión literaria satírica, si bien continuadora de un secular devenir artístico que le otorga sus pilares discursivos primarios es, ante todo, una entidad "situada" en un contexto histórico, social y cultural que le confiere entidad y motivaciones específicas, aspecto contrario a posibles lecturas "transhistoricistas" de la sátira; 2) no cabe duda que el planteamiento de lo satírico en la narrativa postmoderna recoge gran número de aspectos —heteroglosia, dialogismo, polifonía, carnaval, heterogeneidad temática, etc.— que la vinculan con la tradición satírica menipea. Sin embargo, siguiendo el planteamiento de teóricos como Griffin o Weisenburger, me decanto por minimizar el impacto de la escisión entre diversos tipos satíricos —entiéndase sátira menipea vs. sátira formal y divisiones análogas; 3) la sátira en el ámbito postmoderno, en general, y en la literatura de minorías, en concreto, posee como núcleo un impulso eminentemente desublimador y anti-idealista cuya funcionalidad es derrocar discursos totalitarios y opresores revelando su naturaleza perversamente mediatizada a través de mecanismos "reconstructivos" —y no tanto degenerativos o destructivos; 4) la sátira se distingue por una gran versatilidad estructural y temática, por lo que en sus diversas manifestaciones puede hallársela en sintonía con elementos varios tomados de distintas tradiciones: humor, ironía, motivos carnavalescos, grotescos, alegoría, parodia, invectiva, humor negro, etc. De la misma manera, el grado de denuncia, mordacidad o ensañamiento presentará una gran variabilidad; 5) como discurso postmoderno, lo satírico posee una vocación indiscutible de crítica política y una naturaleza exclusivamente textual. Esto último es lo que la aproxima a la parodia y a la historiografía, además de compartir todas ellas su condición metaficticia. Es decir, no pudiendo eludir su condicionamiento textual, muy a pesar de las lecturas más

tradicionales, la sátira se erige como comentario crítico, iconoclasta y revisionista de las textualidades que aprehende y hace objeto, y entre ellas, la suya propia. 6) Además, en este marco, se hace imprescindible la presencia de un lector que participe activamente en el proceso de decodificación del texto entrando así a formar parte de la heteroglosia textual de la novela postmodernista. Esto se debe, fundamentalmente, a que si ya de por sí la narrativa postmoderna se inclina por exacerbar los procesos semánticos, diegéticos y estructurales de la obra, la sátira, como la parodia, requieren de un receptor competente a la hora de desentrañar los diferentes niveles de significado que se superponen lúdica e irónicamente en todo ejercicio satírico.

En conclusión, y como ya se adelantó en la introducción a este estudio, el modelo satírico que parece más pertinente para una mejor conceptualización de la sátira en la novela postmodernista será aquél que dé cuenta de la naturaleza metadiscursiva, política y resueltamente irreverente del texto satírico. Asimismo, de acuerdo con los parámetros críticos de la textualidad postmoderna, lo satírico habrá de romper con aquellas nociones que restringen su comprensión más íntegra dentro del discurso, y aquéllas que lo supeditan a modelos teóricos pretéritos que buscaban primar la dinámica mimética y el compromiso reformador de toda producción satírica por encima de su carácter subversivo contra toda epistemología o dogma. La conciencia de su propia contingencia y de su incapacidad de aprehender realidades sin que éstas pasen por una previa mediación textual, hacen de las formas satíricas postmodernas un modelo de estructura crítica que, sin obviar su acicate acusador y sus posibilidades desestabilizadoras de ideologías y estructuras teóricas, reconoce su propia falibilidad y la hace manifiesta. Esta capacidad para trascender presupuestos derivados de sus orígenes clásicos no significa, como ya se ha venido señalando, que la sátira dentro de la narrativa postmoderna se transforme en una entidad radicalmente nueva. De hecho, en muchas narrativas postmodernistas se observa la capacidad de recoger formas y motivos satíricos tradicionales, pero que se reformulan de forma diversa en función a las aspiraciones desestructuradoras del discurso postmoderno.

III

Historiografías postmodernas

> El pasado no puede destruirse, lo que hay que hacer es volver a visitarlo: con ironía, sin ingenuidad.
>
> Umberto Eco

Consideraciones generales

En el primer capítulo de este estudio ya se apuntaba la preeminencia que la parodia juega en las narrativas postmodernas como destacado mecanismo intertextual. Sin embargo, también se mencionaba cómo las formas que la parodia puede revestir son variadas. Así, entre ellas, cabe destacar el tipo paródico denominado por Linda Hutcheon "metaficción historiográfica" y que se caracteriza por la recuperación paródica de textos historiográficos o de modelos historiográficos precedentes. En la línea revisionista y escéptica del pensamiento postmoderno, la metaficción historiográfica se articula como un cuestionamiento de las certezas empíricas que, presumiblemente, los modelos historiográficos tradicionales pretenden trasmitir. Las narrativas postmodernas nos hablarán así, con frecuencia, de la imposibilidad de alcanzar verdades neutrales y trascendentes en el sentido tradicional ya que la objetividad se reinterpretará como una construcción artificiosa y arbitraria. La estética postmoderna asume esta incapacidad pero con el propósito de delatar las maniobras y de desvelar las estructuras de poder que generan prohibiciones y constriñen la fluidez de los discursos. Fue Michel Foucault quien afirmó que todo discurso, en cualquier ámbito, es un producto seleccionado y organizado por los mecanismos de control del aparato político y social a fin de regular sus posibles repercusiones (1971: 52). El postmodernismo se ocupa no solamente de atacar convenciones discursivas aisladas, sino de minar la convencionalidad en sí misma. En este sentido, el arte y la ficción postmodernas ponen en marcha una serie de estrategias, dos de ellas de gran vitalidad: la autorreflexión o metaficción y la metaficción historiográfica. En lo que se refiere a la primera, observamos que el texto postmoderno con frecuencia nos proporciona las claves de su propia textualidad tanto del relato del que somos receptores en primera instancia como de los contextos o elementos que el texto integra. Los posibles ejemplos son innumerables. Así, en la novela *Cielos de la tierra* (1977) de la mejicana Carmen Boullosa, asistimos al proceso de codificación y decodificación de tres manuscritos mediante un proceso circular concéntrico que engloba las tres narrativas. Se nos hace sabedores del

proceso de elaboración textual, de la materialidad del texto y de su contextualización. En el caso de su primer narrador, el indio Hernando, él mismo nos informa de las condiciones sociales y religiosas que limitan su narración por lo que incluye digresiones "irrelevantes" ante la presencia de posibles censores. Estela, la primera traductora de Hernando y segunda narradora, admite introducir modificaciones y adiciones a su traducción a fin de completar fragmentos perdidos en el original. Por fin, la última de las narradoras se nos presenta como la última compiladora y comentarista de los dos anteriores. Estos tres procesos textuales son testimonio de tres épocas (siglo XVI, años 90, y un hipotético futuro postapocalíptico) que catalizan, cifran y seleccionan un ámbito social y cultural determinado.

Por otra parte, la gran atención otorgada desde los ámbitos postestructuralistas a las estructuras metaficticias obliga, necesariamente, la consideración de uno de los aspectos más debatidos en torno al postmodernismo, el supuesto *ahistoricismo* del arte postmoderno. Hutcheon, como ya hemos señalado, disiente de esta postura y argumenta que el postmodernismo interpreta lo histórico como una mera textualización, una ficcionalización de todos los seres, objetos y acontecimientos que se han venido aceptando cómodamente como reales e inamovibles y que integra como una parte más de su propio discurso (1989). Ya en su faceta arquitectónica, las tendencias postmodernas buscaban realzar la dimensión *convivencial* entre contemporaneidad y tradición, frente al funcionalismo que propugnaban los estilos arquitectónicos modernistas. La historia encierra pues, como cualquier proceso textual una provisionalidad intrínseca, ya que como seres instalados en un presente, sólo podemos tener acceso a los datos históricos de forma oblicua, a través de las múltiples textualizaciones de las interpretaciones, a las que se ha visto sometida y por las cuales, paradójicamente, cobrará plena existencia. El texto demostrará ser la extensión de los actos azarosos y contingentes que configuran el universo. De este modo, por otra parte, todo queda sometido a la subjetividad del lector, no exenta ésta tampoco de presiones y codificaciones externas a ella.

En las narrativas postmodernas toda la realidad aprensible es una recreación ficcional que no aspira a lo absoluto, sino a aportar múltiples perspectivas sobre el mundo y la historia. En este sentido, entre todas las estrategias y motivos que el postmodernismo activa para articular su relación más efectiva con el pasado destaca lo que Hutcheon denomina "historiographic metafiction" (1989), y McHale "apocryphal history" (1982: 90). El fundamento de estas dos nociones es, por una parte, la revisión y reinterpretación de datos históricos, subvirtiendo la versión "ortodoxa" legada por las historias oficiales, y por otra, la modificación de las convenciones historiográficas. De este modo, en la obra *Ragtime* (1975) del estadounidense E. L. Doctorow se yuxtaponen las divergentes versiones históricas, *blanca* y *negra*, sobre la situación social en Estados Unidos a comienzos del siglo XX, y se combinan personajes históricos "reales" y ficticios. En general, las ficciones postmodernistas tienden a subrayar el hecho de que el único modo de acceder al devenir temporal se efectúa a través de la percepción conjunta de todo periodo, pretérito, presente o futuro. Esto determina que el pasado sea remodelado desde un presente al tiempo que dicho pasado condiciona y reinterpreta el presente del texto y nos permite proyectar hipótesis hacia el futuro. Esta confluencia discursiva se resume en el símbolo borgiano del Aleph, "el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos" (1972: 37). Por otra parte, este aspecto es recurrente en la mayoría de narrativas postmodernas. Valga como ejemplo la novela *Dictee* (1982) de la escritora asiático-americana Theresa Hak Kyung Cha, en la que una narrativa fragmentada y disconforme

aborda el pasado familiar de sus antecesores en Corea desde puntos de vista diversos, y registros narratológicos tradicionalmente considerados excluyentes como pueden ser el cuento y el registro historiográfico documental.

Asimismo, el postmodernismo pone en tela de juicio la entidad aparentemente inconmovible e inmutable de lo histórico para trasladarlo al nivel de lo ficcional, ya no para degradarlo, sino para llamar la atención sobre la provisionalidad, y en consecuencia, sobre la legitimidad de cuestionar y rescribir todo proceso histórico. Así lo considera también Umberto Eco al señalar que, "la respuesta postmoderna a lo moderno, consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su negación conduce al silencio— lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad" (1986: 74). En esta misma línea, Giovanni Vattimo ve en el postmodernismo una nueva *koiné*, un código común, no un metarrelato más, que relacionaría toda la serie de discursos filosóficos, políticos, históricos, culturales, étnicos que integran nuestro mundo y que nos permite revisitar el pasado y liberarlo de la férrea univocidad de las categorías realistas y modernistas que lo precedieron (1996: 48). Recrear y reinterpretar la historia no supone negarla o banalizar sus implicaciones, como han objetado sus principales críticos. Esto resulta evidente si recordamos los comentarios que, en su momento, preludiando el momento postmoderno, ya hiciese Bajtín respecto a la inextricable relación del texto literario con su contexto social e ideológico de producción: "The realm of literature and more broadly of culture (from which literature cannot be separated) constitutes the indispensable context of a literary work and of the author's position within it, outside of which it is impossible to understand either the work or the author's intentions reflected in it" (1934: 255).

En resumen, el texto postmoderno en su relación con la historiografía se convierte en un simulacro de simulacros y en muchas ocasiones se concibe como un palimpsesto. Éste es también el caso de novelas como *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez o *Libra* (1988) de Don DeLillo, donde historia y ficción convergen sin estridencias dado que la naturaleza conscientemente ficcional y contingente de ambas es, desde una perspectiva postmodernista, análoga. La ficción postmoderna se inscribe pues conscientemente en una continuidad histórica, pero al mismo tiempo rechaza el estatismo y univocidad asignados a la historiografía de modo tradicional. Con ello se busca resaltar su *fragmentarismo* puesto que la codificación textual implica, por definición, la selección, omisión y reconfiguración de los hechos o experiencias textualizadas que subyacen en el texto. Esta "ingerencia" del autor, a su vez, viene determinada por las propias categorías o códigos que dictaminan el orden contextual en el que se sitúa el autor. Así pues, el producto último es siempre fruto, no de una realidad externa, sino de la intersección y negociación entre discursos y códigos contextuales, lo que nos lleva, en último término a reconocer la provisionalidad y contingencia del texto. En este sentido, las teorías y ficciones postmodernas han mostrado un especial interés por el tema de la estrecha relación que se establece entre conocimiento, autoridad y poder, cuestión que ya Foucault estudiara de forma exhaustiva dentro de la categoría de análisis del discurso. La característica más significativa de cualquier discurso es su honda condición política dada su vinculación a un contexto que, inevitablemente, se encuentra en constante proceso de transformación. En consecuencia, lo discursivo constituye un sistema fluido sujeto a las diversas modificaciones contextuales. Asimismo, Hutcheon apunta hacia la paradójica naturaleza de lo discursivo al señalar que "discourse is both an instrument and an effect of power" (1989: 185). Esta cualidad lo hace especialmente atractivo para los intereses postmodernistas a la hora de verificar la

arbitrariedad y ambivalencia de los discursos históricos lo que, a su vez, atañe al propio postmodernismo como construcción discursiva y por lo tanto, también política.

El postmodernismo busca trascender las fronteras de lo ficcional para horadar los cimientos historiográficos más tradicionales. Este proceso se manifiesta más claramente en la ficción literaria postmoderna donde con prolijidad se recurre a enfatizar aquellos aspectos que entran a formar parte del proceso de elaboración textual. *The Sot-Weed Factor* (1970) de John Barth es, en este sentido, una obra paradigmática en la que los avatares de su protagonista, Ebenezer Cooke, nos enfrentan a las peculiares intrahistorias de la colonia inglesa de Maryland durante el siglo XVII, narraciones por las cuales se desvirtúan los anales históricos del periodo introduciendo todo tipo de episodios de naturaleza escatológica y lúbrica. La carga paródica se ve, a su vez, reforzada por la propia empresa poética de Cooke de elaborar un gran canto épico sobre la conquista y colonización de Maryland que emprende en un afán totalizador —reflejo satírico de las posiciones historiográficas y mito-poéticas "logocéntricas". El estrepitoso fracaso de Cooke viene marcado por su creciente conciencia de una realidad sórdida y desprovista del aura de mitificación con que suelen ser investidas las narrativas de naturaleza histórica. De este modo, la figura del narrador se desintegra junto con la distorsión de las historias/"stories" de una nación emergente, y la propia narrativa que se ve plagada por múltiples intromisiones y digresiones que aceleran el proceso.

Entre los recursos más usuales que acompañan a esta integración realidad/ficción en la narrativa postmoderna, destaca la ruptura de la cronología linear tradicional con abundante recurso a la analepsia, prolepsis, anacronismos, yuxtaposición o convergencia de momentos asincrónicos, que buscan atraer la atención del lector hacia el propio proceso mental del autor durante la creación textual. Pero, a diferencia del *modernism* con su acostumbrado interés por las operaciones y divagaciones del pensamiento humano, en el postmodernismo se trasciende el afán estético a fin de subrayar los mecanismos dinámicos y arbitrarios que operan en cualquier acto de codificación textual. Esta exposición explícita de los componentes y procesos estilísticos y narrativos parecen evocar, según Jameson, una sugestiva y negativa similitud con la desmembración de un artefacto mecánico (1991: 1-54). Esta afirmación lejos de ser peyorativa, como así lo interpreta este autor, hace patente en nuestro acercamiento a la narrativa postmoderna el carácter *construido*, y artificial de la ficción postmoderna. Entre la experiencia sensible de la realidad y el ser humano, entre el texto y la conciencia humana no se podría detectar entonces ningún tipo de continuidad esencial o mimética, puesto que las ingerencias de los códigos sociales, culturales e ideológicos son múltiples y con frecuencia originan movimientos de naturaleza contradictoria.

No por ello hemos de concebir el texto postmoderno como una unidad dispersa, un conglomerado aleatorio de elementos, es decir, un pastiche en el sentido más literal del término como algunos autores han apreciado. Su condición unitaria le viene dada claramente por su propia condición textual, determinada por la idiosincrásica integración de aspectos contextuales y textuales. Así, E. L. Doctorow en su novela *The Book of Daniel* (1971) nos presenta un narrador que, implícitamente, establece poderosos nexos y disyunciones entre la narrativa que él mismo está creando y la versión oficial de los hechos que él relata. En el mismo orden de cosas, podemos señalar otra de las constantes postmodernas: su recurso a lo absurdo, lo irreal y lo fantástico para subrayar la artificialidad de la propia entidad ficcional. Relatos como *A Night in the Movies, or You Must Remember*

This (1987) del escritor Robert Coover, nos enfrentan a un elaborado despliegue de esquizofrenia verbal y visual, dando testimonio de la fructífera lectura que la narrativa postmoderna aporta la cuestión del absurdo. Lejos de trivializar la trascendencia de lo social y lo histórico, la ficción postmoderna demuestra, de esta manera, una gran coherencia discursiva ya que, en su afán de derrumbar todas las categorías estructuralistas maniqueas, llega al extremo de franquear el par binario tradicional que separa realidad de ficción o fantasía. Los ejemplos que a este respecto se pueden mencionar son múltiples y de diversa índole, entre otros cabe destacar la novela *Gravity's Rainbow* (1973) que apunta hacia lo grotesco de los pruritos científicos ofreciendo al lector una compleja parodia sobre el afán de sistematización científica que se refleja en la propia empresa narrativa *enciclopédica* de su autor, Thomas Pynchon. Asimismo, la ciencia ficción se ha convertido también en un género indispensable para llegar a aprehender, más efectivamente, el fenómeno postmoderno, como se desprende de las obras de William Burroughs y Ursula K. Le Guin. Muy prometedoras se tornan también las nuevas consideraciones postmodernas sobre los conceptos de *realismo mágico* o lo *real maravilloso*, las cuales en su yuxtaposición quiásmica de los mundos de la "realidad" y de lo fantástico demuestran la efectividad y riqueza de tal trasposición. Los límites de realidad y ficción se ven de este modo cuestionados hasta sus últimas consecuencias. Obras tan significativas como *Nights in the Circus* (1984) de la inglesa Angela Carter, o *Terra nostra* (1975) del mejicano Carlos Fuentes muestran un compendio de elementos que resumen las premisas más destacadas que articulan los discursos postmodernos y mágico realistas.

A continuación paso a analizar, de forma pormenorizada, algunos de los aspectos esbozados en esta introducción con especial énfasis en la cuestión historiográfica dentro de las narrativas postmodernas. En este sentido trazaré una genealogía del concepto que permita comprender las diversas lecturas del fenómeno, así como la variedad de corrientes interpretativas que, a partir de éstas, se han generado. Por otra parte, concluiré exponiendo cómo los constructos de metaficción e historiografía se demuestran, en buena parte, inefectivos a la hora de aprehender convenientemente las corrientes ficcionales más significativas presentes en la narrativa postmoderna si no se integra en su estudio el componente fundamental de la sátira, que tanta relevancia presenta en muchas de estas narrativas. Finalmente, sopesaré las relaciones potenciales y enriquecedoras que se pueden establecer entre ejercicio satírico y metaficción historiográfica en el ámbito literario postmodernista algo que, por otra parte, constituye el núcleo esencial de mi estudio y, que se demostrará más efectivamente con el examen final de las novelas *Libro de Manuel* de Julio Cortázar, *The Public Burning* de Robert Coover y *The House on the Lagoon* de Rosario Ferré.

Historiografías heréticas

Como he señalado con anterioridad, muchas de las teorías sobre la narrativa autorreferencial se han hecho evidentes dentro del marco de la filosofía de la historia. Como ocurriese con otras disciplinas académicas, el estudio de la historia se ha visto favorecido por las innovaciones e intercambios de ideas en otros campos como la filosofía o la teoría literaria. El mayor interés de estas propuestas historicistas ha sido el cuestionamiento autoconsciente de las concepciones más básicas sobre el método y objeto

de la historiografía. En este sentido, el "perspectivismo" y relativismo que viene dominando todo lo que atañe al postmodernismo se verá igualmente reflejado en las distintas epistemologías historiográficas en su aproximación al fenómeno histórico. Hoy en día, de esta manera, se han ido socavando las convenciones historiográficas de tradición empirista que proclamaban la existencia incontrovertible de seres o fenómenos y la posibilidad de una lectura positivista e imparcial de los mismos. Esta visión relativista de lo histórico ha supuesto la desmitificación de los discursos hegemónicos que han venido amparando las historiografías más tradicionales. En consecuencia, y lo que es más relevante, esto ha facilitado la democratización del acceso y relectura de la historia por parte de los sectores sociales marginados a través de "the retrieval of lost histories" (Parkinson Zamora, 1997: 21). De esta manera, se constituirá un nuevo modo de interpretar lo histórico, no como si se tratase de un desarrollo linear o causal sino, de acuerdo con el modelo cronotópico postmoderno, un proceso de infinitas interacciones sincrónicas y diacrónicas, de textos y contextos múltiples y mutables. Por ello, cada lectura de un texto historiográfico aglutinará en su interior las claves, más o menos disimuladas, para desenmascarar las ideologías superpuestas en la enunciación del propio texto. Uno de los esfuerzos más notables por parte de los escritores y críticos postmodernos es la ruptura final del mito que identificaba, de forma inextricable pasado e historia: "The past is obviously the historian's domain, but such a past can only be approached through limited and necessarily inconclusive discursive practices" (Parkinson Zamora, 1997: 46). Es decir, la historiografía se constituye como un discurso más, como una noción que puede ser cuestionada y deconstruida, ya que entre su textualidad y los hechos extra-textuales de los que habría idealmente emanado median una sinfín de ideologías, intereses personales y culturales y contextos que convierten a todo discurso historiográfico no en una verdad monolítica irrefutable sino en versiones y puntos de vista particulares. De ahí que la ficción postmoderna haya integrado, en su flexibilización textual, discursos históricos que antaño se consideraban patrimonio exclusivo de la actividad historiográfica.

Sin embargo, el camino que llevó a desembocar en las reflexiones actuales sobre la naturaleza de la historiografía se constituyó como un largo proceso de sustitución de paradigmas filosóficos relativos a la naturaleza, funciones y estrategias del texto historiográfico.[1] En síntesis, el gran paso se dio en el avance desde un interés por lo que Hegel denominara *res gestae* hacia un interés creciente sobre la *historiam rerum gestarum*.[2] Es decir, se han ido abandonando paulatinamente aquellas filosofías que primaban las cosas, los hechos como entidades certeras, compactas y fácilmente accesibles, frente a una mayor reflexión sobre la capacidad y los modos historiográficos de acceder y articular esa misma realidad. Más concretamente, Foucault sitúa el comienzo del espíritu de interpretación moderno en la *Aufklärung* ilustrada, o proceso cultural consciente de sí mismo y que se designa sus propias preceptivas filosóficas. La importancia de este momento radica, según Foucault, en el reconocimiento de que una de las grandes funciones de la filosofía llamada moderna es interrogarse sobre su propia actualidad, algo que

[1] El repaso de convenciones filosóficas en torno a la historiografía que inicio a continuación, no pretende ser exhaustivo, ni mucho menos esclarecedor de los sistemas de pensamiento de los diversos autores que presento. De ahí que no emprenda la revisión de la evolución de sus paradigmas a lo largo de las distintas obras de estos autores, aun a riesgo de caer en un cierto simplismo en mis análisis. En definitiva, lo único que deseo apuntar es el proceso histórico de reemplazo de convenciones acerca del concepto de historiografía desde la etapa moderna hasta desembocar en el momento postmoderno.

[2] *Res gestae*: cosa hecha. *Res gestarum*: historia de las cosas hechas.

ejercitará el postmodernismo hasta sus últimas consecuencias. Así, durante el movimiento ilustrado se habría formado una arraigada fe en las capacidades de interpretación racionalista sobre la vida, el mundo y la historia concebidas como entidades en continuo avance, algo que sustituyó al deísmo dominante en siglos pretéritos. El progreso histórico y la exigencia de una clarificación racional de las cosas pasaron pues a erigirse en auténtico dogma del momento filosófico. El carácter crítico y analítico de "la razón ilustrada" haría de ésta un ente autónomo, de ahí la necesidad de analizarla en su inmanencia y allá hasta donde los límites de la naturaleza lo impongan. Por consiguiente, se le concedió a la experiencia un papel primordial para alcanzar y desarrollar cualquier conocimiento, o lo que es lo mismo, se negaba todo presunto uso supra-empírico del conocer. O como Hegel escribió, "El principio de la Ilustración es la soberanía de la razón, la exclusión de toda autoridad. Las leyes impuestas por el entendimiento, esas determinaciones fundadas en la conciencia presente y referente a las leyes de la naturaleza y al contenido de lo que es justo y bueno, son lo que se ha llamado razón" (1974: 684).

Una de las figuras más trascendentales en lo que concierne al refinamiento y replanteamiento de las tesis ilustradas con su compleja "crítica de la razón" es la del filósofo Immanuel Kant, quien percibió la historia como una consecuencia necesaria de la naturaleza del ser humano. Su interpretación de lo histórico tiene un sentido escatológico dado que, realización completa y logro de su fin, referidos ambos conceptos a las disposiciones humanas, serían el primer principio de la historia. El segundo principio al que alude Kant es el del decurso linear de la historia, entendiendo que ésta es el proceso de perfeccionamiento de la especie humana. Un tercer principio, asentado en el reconocimiento de la disposición racional del ser humano, proclama que éste, lejos de hallarse guiado por impulsos instintivos, es fruto de sí mismo. En un sentido más amplio, Kant entendió el progreso histórico como articulado en función de tensiones dialécticas entre los conceptos de individuo-sociedad, fenómeno-*noúmeno*, lo empírico-lo ético que testimonian la ineluctable sociabilidad del ser humano. En definitiva, Kant concibe un sistema metafísico unificado y asentado sobre las tres ideas de la razón: Dios, alma y mundo, que si no aportan un principio cognoscitivo destacado, al menos encarnan el ideal trascendental de la razón de encontrar normas y principios cada vez más generales a la hora de explicarse la realidad. De esta manera, para este filósofo la historia sería un proceso de desarrollo incontrovertible, encaminado siempre hacia un momento de perfección y logro máximo.

Pero aún más destacada que la de Kant, la figura de Hegel se ha convertido en piedra angular dentro de las reflexiones historiográficas modernas como gran modelo último de una concepción monolítica, profundamente racionalista y trascendente de la historia, a la par que aglutinadora de todas las corrientes filosóficas anteriores. Hegel reasume toda la tradición occidental con el fin de elaborar una teoría que pusiera en consonancia la multiplicidad de aspectos y elementos que configuraban la realidad, y como medio de combate de lo que Hegel observaba como la gran lacra del momento: la falta de libertad. El proyecto filosófico hegeliano consiste en trazar la conexión idealista entre espíritu y naturaleza, de modo que se logre la elaboración de una teoría unitaria, holista y hermética sobre el total de la realidad. La empresa hegeliana se asienta sobre el principio dialéctico de interpretación de lo real, por el que la realidad histórica y social, debe llegar a ser plenamente racional. Más en concreto, el término dialéctica considerado en el sistema de pensamiento hegeliano, se entiende como algo sumamente abstracto, como un

indisciplinado juego entre conceptos que Hegel empleó para comprender y expresar la situación real del mundo. No obstante, y a pesar de la señalada vaguedad del término dialéctica, éste posee para Hegel una clara radicación concreta e histórica, representado en la exigencia de realizar de forma efectiva un ideal en pos de la libertad humana y de la infinitud. Por otra parte, la dialéctica se constituirá como obstáculo a toda interpretación fragmentaria y múltiple de la realidad y el conocimiento. El carácter dialéctico de la realidad es sinónimo de que cada ser, cada cosa, sólo es lo que es en virtud de un juego de relaciones y dependencias con otros seres o cosas, así como con la totalidad de lo real. La filosofía hegeliana concibe la realidad como un todo indivisible que, por otra parte, internamente no es otra cosa que procesual e interrelacional, constituida como una oposición de contrarios que siempre, en última instancia, se hallan comprendidos y explicados en relación con el todo. La expresión hegeliana que mejor liga este diálogo hermético entre las partes y el todo se explícita en "lo verdadero es el todo". Hegel también postula que el conocimiento posee un ensamblaje dialéctico derivado, es decir, si la realidad es dialéctica, también, por fuerza, ha de serlo el conocimiento, en tanto que éste último es una dimensión de la realidad integrada en el todo. El conocimiento dialéctico se constituiría como saber absoluto, porque alcanza a conocer la totalidad de lo real así como sus partes en conexión con el todo. Para esta filosofía de idealismo absoluto la conclusión que cabe instituir es que "todo lo real es racional".

El concepto de espíritu se instaura igualmente como otro de los pilares del pensamiento hegeliano. Este se desarrolla como proceso incesante cuya culminación se encontraría en la unidad del espíritu subjetivo y el espíritu objetivo, dando lugar a lo que Hegel denomina el espíritu absoluto.[3] La vinculación entre espíritu e historia viene explicada por el filósofo en los siguientes términos: "El *elemento* en que existe el espíritu *universal* [que es] en la religión el sentimiento y la representación, en la filosofía el pensamiento libre y puro, es en la *historia universal* la realidad espiritual en toda la extensión de su interioridad y de su exterioridad" (1975: 383).

El espíritu a la par que desarrollo constante es pues manifestación en la naturaleza y en la experiencia. En la experiencia, a su vez, se expresa el principio que determina que lo que es verdadero tiene que estar en la realidad efectiva como accesible a la percepción. Por consiguiente, sólo aquello que está en la experiencia puede saberse y concebirse. En lo que se refiere a lo histórico, en su propia lectura del devenir histórico humano Hegel, al igual que Kant, lo consideró un proceso perpetuo de desarrollo progresivo hacia estadios más avanzados. De ahí su famosa categorización del mundo conocido en escalafones de evolución que hizo coincidir con las divisiones geográficas. Así, si "la historia universal es la exposición del espíritu", los orientales, según Hegel, carecerían de tal conocimiento, y por lo tanto nada sabrían de la libertad intrínseca del ser humano. Los antiguos griegos serían los primeros en ser conscientes de esta libertad, pero no la aplicaron a todos los seres humanos —poseían esclavos algo que contravenía el principio de la libertad.[4] La culminación del proceso, del descubrimiento del hombre con su propia naturaleza libre y subjetiva, sólo sería alcanzado, siempre según Hegel, por las naciones germánicas con el cristianismo por enseña: "La conciencia de que el hombre es libre como hombre, de que la

[3] *Espíritu subjetivo*: espíritu en la forma de relación consigo mismo. *Espíritu objetivo*: espíritu en la forma de la realidad.

[4] Ante la pervivencia de la esclavitud en su propio tiempo, Hegel se sustrajo, en buena medida, de aplicar sus criterios y tesis al estadio contemporáneo.

libertad del espíritu constituye su más propia naturaleza" (1974: 67). Esta concepción, unida al condicionamiento hegeliano que determina que sólo aquellos pueblos que han escrito sus propias historias son conscientes de sí mismos, y, por lo tanto, históricos, le lleva a concluir que sólo Asia —de un modo muy imperfecto y primario— y Europa —con Alemania a la cabeza— pueden ser tenidos en cuenta como configuraciones sociales dignas de atención. África y América —especialmente Sudamérica— serían terrenos yermos, primitivos, anclados en la prehistoria, sin conciencia, ni historia. La realización última del estadio alcanzado por el germanismo cristiano desembocaría en la noción de estado como fruto de la razón en su unión de la realidad particular y el pensamiento universal, es decir, el estado se convierte en la realidad objetivada a través de la concepción del espíritu objetivo. Hegel justifica, de este modo, las bases del imperialismo y logocentrismo europeo, atribuyendo esto a un sentido apriorístico y ulterior de lo histórico. Es ésta, quizá, la más consistente y perversa de las "grandes metanarrativas" que Lyotard propondrá derrocar a través del pensamiento postestructuralista.

Sin embargo, sin necesidad de adelantarse al siglo XX, Hegel encontró entre sus mismos seguidores —"la izquierda hegeliana"— una acerada detracción a muchos de sus presupuestos idealistas. Por una parte, en el sistema hegeliano, de una forma más o menos explícita, siempre tiene cabida la divinidad como entidad ordenadora y motivo de reflexión ulterior.[5] Por otra, y como ya he señalado, la concepción hegeliana tiene su fundamento en un método dialéctico y un sistema absoluto. Es, a la vista de los cambios sociales e históricos, este último presupuesto el que concita las más airadas críticas por parte de un buen número de filósofos. En cualquier caso, dentro de la ya mencionada "izquierda hegeliana" cabe distinguir dos vertientes: aquéllos que concentraron su crítica en el aspecto "espiritualista-racionalista" del pensamiento hegeliano (Feurbach o Strauss), y aquéllos que atendieron el asunto desde una perspectiva política más honda (Marx y Engels). No obstante, ninguno de estos autores consiguió desvincularse absolutamente de la concepción totalizadora y teleológica que Hegel presentaba de lo histórico. En el caso de Marx, su relectura de la obra hegeliana consistió en invertir el paradigma de Hegel sustituyendo la visión dialéctico-idealista de aquél por un acercamiento dialéctico-materialista a la sociedad y a la historia. O lo que es lo mismo, el punto de arranque de Marx reside, entre otras muchas cosas, en el rechazo de los conceptos idealistas de realidad como razón y lo verdadero identificado con lo absoluto. Hegel entiende que la historia se halla gobernada por el espíritu y es desarrollo progresivo en la realización de la libertad espiritual. Esto provocaría, según Marx, que toda la realidad quedase reducida a "accione[s] imaginarias de sujetos imaginarios", lo que iría en detrimento del proletariado por tratarse de una clase que encarna, desde el punto de vista de la primacía social burguesa, la negación misma de la razón absoluta hegeliana (Carver, 1991: 128). Por el contrario, lo que propugna Marx con su sistema es la superación de la filosofía como un paradigma puramente teórico, proponiendo una mayor atención a la praxis y dejando atrás "history as the story [...] of a disembodied spirit of struggle of ideas". Esto supondría concebir la historia bajo el prisma de "the story of class struggles fought over opposing material or economic interests and resources" (1991: 127-128). Sin embargo, como ya adelantaba, la reacción de Marx a los presupuestos hegelianos no constituyó, desde la perspectiva del presente estudio, más que

[5] Para Hegel, la religión cristiana constituía el espíritu absoluto: nada habría fuera de él a lo que pudiera hacerse mención.

un refinamiento de los conceptos internos de la teoría hegeliana, sin llegar a cuestionar el armazón metadiscursivo que sustentaba sus paradigmas.

El auge positivista en los prolegómenos del siglo XIX se erigió como crítica contra el rechazo hegeliano de la razón "positiva", con filósofos como Taine, Michelet, o Comte, que argüían que los hechos históricos hablaban por sí mismos y que las epistemologías historiográficas emanaban directamente de los propios hechos. Con la intención de invalidar este optimismo gnoseológico y el absolutismo hegeliano, Nietzsche anunció la inexistencia de lo factual, ya que todo lo aprensible se constituiría a través de la dimensión de la perspectiva, siendo ésta la que ofrece a la par que encierra la "realidad". Es decir, la perspectiva es la única ordenación de lo real y, a la vez, la forma de acceso gnoseológico y valorativo a lo real. Según Nietzsche, la multiplicidad de perspectivas impone un proceso de integración entre ellas; esta integración, como la perspectiva misma en su dimensión ontológica y gnoseológica, tendría carácter activo y procesual frente a los valores estáticos promovidos por las metafísicas racionalistas prevalecientes en Occidente. En su prólogo a su obra *Más allá del bien y del mal* (1886), Nietzsche revela el objeto de su crítica: la filosofía dogmática de raigambre platónica que, con sus bases del "espíritu puro" y el "bien en sí", no puede, en modo alguno, dar cabida al perspectivismo, base esencial para el filósofo de la interpretación de las cosas. Como rechazo a todo dogmatismo, Nietzsche erige una triple crítica: crítica de la moral —para liberar al ser humano y a la vida de la "metafísica del verdugo" cristiana; crítica de la metafísica tradicional —para desvirtuar las categorías o conceptos ontológicos que no son más que ficciones convencionales; y crítica de las ciencias positivas —poniendo en duda que los conceptos aprehendan la verdadera realidad del ser, que no es sino devenir y cambio. En definitiva, el filósofo concluye que es la mente humana la que idea y construye, es decir, preexiste a las categorías existenciales. Por esta razón, a raíz de esta lectura, el binomio tradicional que oponía mundo sensible a mundo suprasensible se resquebraja. En su lugar, Nietzsche interpreta el mundo como una multiplicidad en tanto que múltiples son los impulsos, instintos y perspectivas. Y como tales, los impulsos y perspectivas son fluidos y coincidentes con las necesidades y circunstancias humanas en cada etapa histórica. De este análisis surge precisamente uno de los conceptos más populares del ideario nietzscheano, el "nihilismo". No se trata éste de una doctrina filosófica, sino de un movimiento de carácter histórico que atañe a la cultura occidental y cuyo aforismo identificador es "Dios ha muerto". Despojar al mundo suprasensible de su figura máxima equivale a despojarle de su función ordenadora y controladora sobre las existencias humanas. El nihilismo, sin embargo, no consiste en la proclamación de un universo vacío de valores y aspectos morales, sino en repensar las estructuras sustentadoras de las metafísicas platónicas y de cualquier otro sistema filosófico como armazones periclitados de lo existente. El nihilismo también supone un punto de inflexión hacia una nueva perspectiva del ser y del hombre, una nueva valoración "dionisíaca", estética, de la vida, impulsada no sólo por la reflexión racional sino por la "voluntad de poder".[6] Tal vez uno de los aspectos más iluminadores del término radique en su doble faz, así nihilismo designa igualmente la consecuencia inmediata de la pérdida de valores vigentes hasta el momento, y la orientación hacia una renovada visión del ser basada en el cuestionamiento de los paradigmas vigentes. Las repercusiones inmediatas de

[6] El concepto de dionisíaco, en conjunto con el de apolíneo, designa para el filósofo la esencia y la energía enriquecedora y vital de la voluntad de poder que, a su vez, se constituye como la auto-superación, el auto-trascendimiento, la renovación de las valoraciones y la situación de los valores.

tales replanteamientos son el combatir una visión unívoca del mundo. Contra lo monolítico, Nietzsche contrapone lo múltiple del ser en sus diversas manifestaciones o perspectivas, y por ese preciso motivo afirma que

> la verdad es aquella clase de error sin la que una determinada especie de seres vivos no podría vivir [...] Contra el positivismo que se limita al fenómeno, "sólo hay hechos" diría yo; no, hechos precisamente no los hay, lo que hay es interpretaciones. No conocemos ningún hecho en sí. [...] No hay ningún hecho en sí porque para que pueda darse un hecho debe siempre interpretársele de algún modo. (1966: 492, 191, 214)

Otros autores carismáticos que, en la línea de Nietzsche, promovieron el replanteamiento y ruptura con los parámetros metafísicos convencionales fueron Kierkegaard y Heidegger. El pensamiento de éste último está movido por una reflexión sobre la situación del mundo y la cultura occidental —dominada ahora por la "metafísica" de los discursos científico-tecnológicos— a través del lenguaje, la técnica, Dios, la ciencia, etc. Como Nietzsche, y aún en mayor grado, Heidegger fue un anti-metafísico que, paradójicamente, se plantea el significado del ser —que también concibe como múltiple. Una de sus conclusiones es que preguntarse por el sentido del ser es también preguntase por el carácter histórico de éste, como así lo plantea en su obra *Ser y tiempo* (1927). No es pues, por todo lo hasta aquí dicho, extraño que tanto Nietzsche como Heidegger, se hayan situado como adalides del pensamiento postestructuralista y postmoderno. Concretamente, Foucault analizará pormenorizadamente sus concepciones con especial énfasis en el concepto nietzscheano de "genealogía", que más abajo explicitaré. En consonancia con estos devenires filosóficos, es conveniente aludir a la escisión que en el siglo XX hizo caminar la visión de la historiografía por dos cauces bien distintos. De una parte, la corriente teórica conocida como "old historicism", impregnada por el idealismo germano, con Hegel como más destacado representante, cuya premisa máxima radicaba en la concepción de la historia como "viewed as possessing an inner and active purpose that made it intelligible and assured its advance toward truth" (Parkinson-Zamora, 1997: 20). Este carácter preexistente de lo histórico replicaba las añejas estructuras hegelianas que preveían una naturaleza esencializada, total y telcológica para todo proceso histórico. Esta tendencia fue seguida también desde la historiografía literaria, siendo una de sus obras clásicas *The Elizabethan World Picture* (1943). La segunda corriente o "New Historicism", surgida en torno a una peculiar lectura de la historia y de los textos historiográficos, es reputada bajo el lema que le aportase Louis A. Montrose: "The textuality of history and the historicity of texts". Stephen Greenblatt, uno de los teóricos más señeros de esta corriente dentro de los estudios literarios, destaca del "New Historicism" que no se trata de una nueva teoría o doctrina literaria sino de una práctica textual (Waugh, 1992: 253). Esta corriente alcanzaría su difusión académica en el marco de los estudios literarios renacentistas a través de la publicación *Representations*. Las décadas de los 60 y 70 fueron testigo del auge de estos acercamientos de relectura de lo histórico en virtud de la apertura de resquicios entre los textos históricos y sus contextos de producción y recepción.

Autores tan diversos como Bajtín, Foucault, Derrida o Lyotard problematizaron hasta las últimas consecuencias la visión del texto histórico como un simple reflejo o representación fidedigna e imparcial de la realidad, o como "an abstract objectivism", como fuese interpretado el texto dentro de las teorías estructuralistas del lenguaje. Lo que une a estos pensadores, además de una filiación reconocida con los parámetros filosóficos postmetafísicos de Nietzsche y Heidegger, es el asumir que el lenguaje no se trata de una herramienta inmanente e inocente para la comunicación humana. Por consiguiente, el

lenguaje es base esencial de todo texto, probándose que éste constituye una entidad mucho más compleja y sujeta a todo tipo de infiltraciones y presiones. Todos los autores coincidirán en afirmar que los hechos no son tales por sí mismos, ya que sólo adquirirían existencia con la introducción de significado que se produce al ser aquéllos narrativizados. En definitiva, lo factual no existe como entidad aislada y aprehensible, puesto que siempre formará parte de un determinado discurso que le dota de una ideología concreta. Las tendencias historiográficas empíricas y positivistas se ven así desprovistas de cualquier valía al hacerse obvio el fetichismo que, tradicionalmente, ha sido atribuido al documento historiográfico. Así, Bajtín contribuyó a explorar las dimensiones sociales del discurso,

> Seeing language not as singular or monolithic, but as plural and multiple. Languages inscribed with various evaluative accents become socio-ideological languages intimately bound up with material and social conditions and with the contexts of their production— i.e. their *heteroglossia*. (Rice & Waugh, 2001: 254)

Particularmente, Bajtín aplica este término a la novela, a la que considera la producción literaria más acabada en términos de diversidad lingüística y "multi-acentualidad". Para este crítico, el lenguaje no puede ocurrir fuera de una serie de contextos —condiciones socio-ideológicas— que modelan todos sus actos y modos convirtiéndolo en una actividad caracterizada, y más especialmente en los discursos paródicos, los dialectos y en los géneros bajos de la literatura, por "a typical double-accented, double styled *hybrid construction*" (1985: 185). Asimismo, todo discurso, todo acto comunicativo se hallaría polarizado entre dos dinámicas: una centrípeta que le impele a acomodarse a las directrices de las tendencias sancionadas ideológicamente —"the unitary language"— y otra centrífuga que le hace participar de la multiplicidad social e histórica que da lugar a los procesos de heteroglosia o "stratifying forces".

Por su parte, Michel Foucault se propone estudiar las discontinuidades que subyacen a todo discurso por medio de la ruptura de binomios dialécticos clásicos. Más concretamente, Foucault postula la sustitución de las visiones orgánicas de historia por visiones fragmentarias ("micronarrativas") y la reevaluación de lo narrativo en el proceso historiográfico. Para este autor parece evidente que "l'Histoire a existé bien avant la constitution des sciences humaines". Sin embargo, el modelo histórico vigente desde los tiempos clásicos hasta el XIX se concebía como, "une grande histoire lisse, uniforme en chacun de ses points qui aurait entraîné dans un même derive, une même chute ou une même ascension [...] tous les hommes et avec eux les choses, les animaux, chaque être vivant ou inerte, et jusqu'aux visages les plus calmes de la terre" (2002: 378, 379).

A esta primera *épistéme* occidental le sucedería en el XIX, una historicidad ligada con el campo de las disciplinas científicas, por la que a cada organismo natural o cultural se le clasificará de acuerdo con su perfil evolutivo en función de su particular coherencia dentro del sistema establecido. Para Foucault esto otorgó a la interpretación de las cosas y fenómenos una falsa ilusión de continuidad cronológica, así como la errónea creencia de asumir un cierto tipo de historicidad empírica como algo inherente a todos los entes. Por el contrario, según Foucault, la situación se revela bien distinta ya que el hombre no descubre la historicidad de los seres y las cosas, sino que es el hombre mismo el que ha creado e impuesto, de forma deliberada, este patrón positivista y experiencial de la historia. "*La nature ne lui parle plus de la création ou de la fin du monde*, de sa dépendance ou de son prochain jugement, [...] *elle ne parle plus que des conditions de la production qui se*

modifient *dans l'Histoire*; [...] il [le langage] porte les armes de sa propre filiation. *L'être humain n'a plus d'histoire*" (2002: 380, cursiva mía).

Al revelarse esta inconsistencia, el concepto de saber positivista decimonónico se fragmentará irremediablemente, de modo que el hombre que surja a partir del XIX será un ser "déshistorisé", al perder paulatinamente los pilares positivos y universales de sus fundamentos naturales, sociales e históricos tradicionales. O como también argumenta Derrida, en el XIX se sientan las bases de una nueva epistemología del conocimiento histórico por la que una ciencia no puede proclamarse científica a menos que su propio discurso la "autolegitime" como tal (1967: 40). Es precisamente este proceso de normalización de las ciencias humanas y naturales que busca subsanar las deficiencias del empirismo que le antecedió, lo que a su vez se encuentra en la raíz de la consolidación de éstas como sistemas hegemónicos de verdad última e irrefutable. Así, según Foucault, mientras más se perciben los procesos históricos como autónomos y desvinculados de su relatividad histórica, más se hace evidente su propia precariedad como circuitos cerrados de significado, instituidos como tales en función de intereses diversos. Inversamente, en tanto más se acepta la concreción y no trascendencia de cada hecho y fenómeno histórico, "mieux elle [l'Histoire] accepte sa rélativité, plus elle s'éfonce dans le mouvement qui lui est comun avec ce qu'elle raconte; [...] et tout le contenu positif qu'elle se donnait á travers les sciences humaines se dissipe" (2002: 380). En esta misma línea, buscando ofrecer una lectura política del sujeto cartesiano, Foucault rompe la dicotomía que con éste último se establecía entre sujeto y objeto al apuntar que "la connaissance positive de l'homme est limitée par la positivité historique du sujet qui connaît" (2002: 384). Foucault concluye su análisis en torno a las posibilidades de lograr algún conocimiento histórico sobre los seres y las cosas, reafirmando la raigambre profundamente concreta de este mismo conocimiento establecida a través de la vida, la sociedad y el lenguaje. Es precisamente esta condición la que permite al conocimiento histórico entrar en relación con otras formas de vida, sociedad y significación, a la par que erigir sus propias metodologías positivistas de estudio.

Siguiendo a Nietzsche, Foucault aventura la posibilidad de aplicar un análisis histórico "genealógico" y un método "arqueológico" a la manera nietzscheana, como un modo alternativo de abordar la interpretación de la historia. De esta manera, a diferencia de la historiografía tradicional que se ocupa de rastrear y trazar las líneas históricas que desembocan en el momento actual, la propuesta de Foucault apuesta por deslegitimar los conceptos de continuidad y progreso que caracterizan la historiografía tradicional. Por el contrario, prestando atención a aquellos aspectos que encarnan lo diferente y discontinuo, Foucault plantea la resistencia a la noción escatológica de historia a través de la que muchos filósofos han querido justificar sus ideas y legitimar su autoridad intelectual. La filosofía histórica de Foucault desvela la ingenuidad epistemológica de los empiristas a los que, con frecuencia, se ha asociado como indagadores de las verdades últimas que, supuestamente, la historia va ofreciendo en su devenir. Sin embargo, según el planteamiento de Foucault, la búsqueda que esta clase de historiadores de filiación empirista se proponen, ya no sería sólo en pos de una verdad única y claramente acotada, sino una búsqueda de conocimiento que se interprete, en última instancia, como fuente de poder. De este modo, el proceso historiográfico se convierte en una manera de domeñar el pasado con una funcionalidad bien determinada de eliminar lo diferente, lo alternativo que pudiera haber en el transcurso de éste para justificar una cierta versión del presente. La complicidad de poder y conocimiento radica así, de acuerdo con Foucault, en la

construcción y legitimación de "verdades" convenientes a las estructuras instauradas por el poder en cuestión. En esto juega un papel central la configuración del lenguaje, íntimamente relacionada con las jerarquías de poder que, tradicionalmente, estructuran las sociedades, de tal modo que "c'est là, en celui qui tient le discours et plus profondément détient la parole, que le langage [et le pouvoir] tout entier se rassemble" (2002: 316). Ante los presupuestos que presumen gozar de una legitimidad esencial o "autosancionada" sólo cabría formularse una pregunta: "qui parle?", a la que Nietzsche respondió simplemente "Ecce homo", interpretando de este modo que todo ser humano es agente primero de la locución lingüística y de sus correspondientes implicaciones. Este programa deconstructivo seguido por Foucault fue extrapolado del terreno del lenguaje y de las humanidades a ámbitos de investigación social. De ahí sus estudios en torno a la locura y al sistema penitenciario, que le sirvieron como ejemplos vivos de otredad, del lado sombrío de la razón ilustrada, en definitiva del silencio, frente a la verborrea incontenible desplegada por los centros institucionales y las jerarquías en el poder. Este planteamiento pragmático de las teorías foucaultianas es de especial relevancia en lo tocante a grupos sociales segregados o marginados, puesto que se revela como su exclusión estaría refrendada por leyes y condiciones de convivencia y aceptación social que se han venido admitiendo, erróneamente, como generalmente válidas. En este sentido, Foucault explicita las dos características principales que articulan la noción metafísica de "la Verdad":

> "Truth" is to be understood as a system of ordered procedures for the production, regulation, distribution, circulation and operation of statements. "Truth" is linked in a circular relation with systems of power which produce and sustain it, and to effects of power which it induces and which extend it. A "regime" of truth. (1980: 133)

En su estudio de Nietzsche, Foucault propone tres empleos rupturistas del sentido histórico que se enfrentan a las tres modalidades platónicas de historia. El primero es paródico y dirigido contra la realidad oponiéndose a la concepción de lo histórico como reminiscencia o reconocimiento. El segundo es disociativo y destruye la identidad —opone la historia como continuidad o tradición; el tercero es expiatorio y mina la verdad oponiéndose a la historia como conocimiento. Estos tres usos transgresivos contribuyen a la formación de una historia alternativa a la que Foucault se refiere indistintamente como "historia efectiva" o "genealogía". Desde este punto de vista, los procesos históricos pierden estatismo y univocidad mediante la introducción de aspectos que promueven la apertura a nuevas versiones de la realidad. La "historia efectiva" desprovee pues al ser humano de las certezas y estabilidades de la vida y la naturaleza evitando trazarse conclusiones o interpretaciones teleológicas de sí misma. De este modo, la nueva concepción histórica planteada por el filósofo se desembaraza de las fundaciones historiográficas tradicionales y se desprende deliberadamente de cualquier presumible continuidad histórica. En cualquier caso, el mayor logro de las teorías de Foucault es su carácter litigante y la vocación eminentemente práctica de sus tesis brindando un método opcional para socavar los principios básicos sostenidos por el realismo histórico. Por otra parte, la perspectiva en la que Foucault apoya la totalidad de su planteamiento, no radica tanto en emancipar la verdad de los sistemas de poder que están en su origen, sino en desprender la autoridad que a la verdad se le atribuye de las formas de hegemonía social, cultural, económica y por las cuales se ha venido rigiendo hasta la actualidad (1980: 133).

El acercamiento genealógico de Foucault se basa, como ya se ha señalado, en la observación de diferencias "[seeking to] record the singularity of events outside of any monotonous finality; it must seek them in the most unpromising places, in what we tend to feel is without history" (1980: 49). El modelo de historia nietzscheana es pues peculiar en su retorno al pasado en busca de diferencias, de "anomalías", signos de transgresión del otro. En sus estudios, Foucault fuerza el reconocimiento de las nociones de conocimiento y poder en la reconstitución de lo que el autor denominó como "microhistorias". El medio para alcanzar esta recuperación de las historias veladas y reprimidas residiría en el campo de las ciencias humanas, según Foucault, siguiendo la dirección nietzscheana en el viraje hacia lo estético, como contrapunto deslegitimador y subversivo de la autoridad investida en los discursos tradicionales del conocimiento científico.

> La littérature c'est la contestation de la philologie: elle ramène le langage de la grammaire au pouvoir dénudé de parler, et là elle rencontré l'être sauvage et impérieux des mots. [...] La littérature se distingue de plus en plus du discours des idées, et s'enferme dans une intransitivité radicale; elle se détache de toutes les valeurs qui pouvaient à l'âge classique la faire circuler. [...] Elle rompt avec toute définition des "genres" comme formes ajustées à un ordre de représéntations, et devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer [...] son existence escarpée; elle n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi comme subjectivité écrivante, ou elle cherche à ressaisir, dans le mouvement qui la fait naître, l'essence de toute littérature; et ainsi tous ses fils convergent vers la pointe le plus fine [...], vers le simple acte d'écrire. (2002: 313)

Quizá el punto más destacado de esta celebración de la literatura como herramienta de disolución radical de paradigmas esencialistas y centralistas, es la reivindicación de las capacidades del discurso literario para desarrollarse de forma autónoma y desarraigada de formas dictaminadoras de poder. Como "subjectivité écrivante", la literatura "se escribe" y es consciente de sí misma porque su sustancia y sus modos no son otra cosa que esencialmente textuales, y por consiguiente, construidos deliberadamente de acuerdo con parámetros diversos. En este sentido, a diferencia de otros discursos ligados a realidades más "tangibles" o con aspiraciones de legitimidad institucional, Foucault descubre una mayor inclinación de lo artístico a la hora de reconocer su propia arbitrariedad. Es decir, si el paso y la evolución de otras disciplinas y discursos para admitir su contingencia ha sido largo y no siempre se ha llegado a completar, en el caso de la literatura el desarrollo de tendencias antimiméticas explícitas desde la época romántica ha favorecido este reconocimiento más temprano y desprejuiciado. Evidentemente, Foucault no ignora que lo literario no escapa a las presiones ideológicas y de poder que constriñen cualquier entidad discursiva. Sin embargo, confía, como lo hiciera Nietzsche, en su potencial rompedor, lúdico y regenerador que incita precisamente a la renovación y a la paliación del intento de institucionalización del conocimiento como emanación o herramienta del poder. En este sentido, si la literatura rompe las fronteras genéricas con otros discursos, su tan frecuente apropiación y recreación de tendencias y textos historiográficos facilitará, a su vez, la emancipación de estos últimos respecto de cualquier ingerencia ideológica.

Jacques Derrida, como ya se aludió en capítulos previos, también se sitúa como uno de los principales pilares filosóficos del postmodernismo. Mostró igualmente un especial interés en probar la fragilidad de aquellos sistemas que se proclaman autosuficientes y universales. Y si Foucault se volvió hacia aquellos resquicios de sombra y rechazo dentro de las sociedades para criticar estas posiciones discursivas totalizadoras, Derrida se apoyará en el concepto de la pluralidad lingüística y de la capacidad enormemente regenerativa de los discursos. Este concepto emana directamente de su noción de *différance* como

mecanismo de pluralidad y provisionalidad significativa. Recordemos que el neologismo *différance*, representa para su creador la experiencia lúdica y performativa que a través del lenguaje muestra la sustitución del signo por el referente, algo que la convierte en "not only irreducible to any ontological or theological reappropriation, but [...] the very opening of space in which philosophy produces its system and its history, inscribing it and exceeding it without return" (1984: 6). Al igual que Foucault y otros postestructuralistas, Derrida no se afanará con este planteamiento tanto en un retorno a los orígenes de la "diferencia diferida", como en explorar sus maniobras y posibilidades dentro del circuito lingüístico. Esta cualidad efectista del lenguaje le aporta una autonomía absoluta que le permite incluso prescindir del referente que pasará a un plano secundario. Sin profundizar más allá en las teorías derridianas, su énfasis en la naturaleza puramente diferencial y lúdica del signo lingüístico prosigue en la línea foucaultina de relativizar el discurso y desgajarlo de sus afecciones referenciales y "escato-teológicas" de índole metafísica. Las consecuencias, en cuanto a la narrativa historiográfica se refiere, son considerables dado que, con estas reflexiones, el tradicional vínculo entre "hechos" e "Historias" se precipita a su disolución al quebrarse el proceso mimético que los intentaba ligar.

En la misma línea, Jean-François Lyotard también aporta una visión clarificadora sobre estas cuestiones al apuntar la ineficacia del proyecto modernista en sus deseos de disciplinar y taxonomizar el conocimiento y universalizar sus resultados. Este solipsismo inflexible ahoga la diversidad del lenguaje y de sus posibilidades relacionales, algo que él pretende superar partiendo de los estudios de Nietzsche y Heidegger. La crítica de Lyotard se orienta de nuevo hacia lo que él concibe como los grandes metarrelatos que buscan totalizar el conocimiento humanístico y científico en pro de la máxima eficiencia dentro de la sociedad capitalista y tecnológica en la que se inscribe. Frente a estos "metarrelatos", que encarnarían el espíritu de la lógica axiomática de la modernidad y que encontrarían su legitimación a través del consenso social, los "petits récits" se fundamentan en el mecanismo de la paralogía, la disensión y la performatividad de los juegos lingüísticos. Y si el *modernism* adolecía de una inclinación nostálgica persiguiendo recuperar certezas y crear estabilidades consensuadas, el postmodernismo, como su paradójico precursor y sucesor, aspiraría precisamente a lo contrario, es decir, "not to supply reality but to invent allusions to the conceivable which cannot be presented" (2001: 81). Al igual que los autores hasta aquí mencionados, Lyotard encuentra en las manifestaciones artísticas la posibilidad de hacer factible la elisión de normativas preestablecidas constituyéndose a sí mismas no como nuevos centros productores de preceptivas estéticas, sino como procesos narrativos dinámicos en busca de reglas y categorías transitorias y contextuales.

En el campo de la psicología social, los franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari en su obra *Rhizome* (1976) trasvasaron del campo de las ciencias naturales a la filosofía la noción de "rizoma" que luego retomarán en su célebre *Anti-Oedipus* (1972), con el fin de aplicarlo a su concepción performativa y múltiple de una alternativa cultural al orden regulado y alienante del fascismo y el capitalismo. El rizoma es la imagen simbólica de la ausencia de un sujeto o un objeto, de un *ousias* o un *telos*, la imagen viva de la proliferación infinita de significados. En el subsuelo de esta concepción insurrecta de la cultura contemporánea subyace como forma potencial y no codificada su máximo instigador: el deseo. El deseo, tal como lo interpretan estos dos autores, es una fuerza revolucionaria: el condimento básico de una liberadora *ars erotica* al frente de la que se situaría la imagen del "anti-edipo". Esta figura parafrasea, por su paralelismo conceptual y funcional, al "anticristo" nietzscheano y

lo que busca detractar es precisamente la figura icónica de la que emerge como contrapartida: el "Edipo". Esta última, ensamblaje y rearticulación de la noción de poder de Foucault y del *id* freudiano, es definida por sus creadores como "[the figurehead of imperialism], colonization pursued by other means, it is the interior colony, and we shall that even here at home [...] it is our intimate social education" (2000: xx). Pero, en este caso, el ente "autoerigido" y totalizador en discordia se trata de la disciplina psicológica tradicional instaurada como panacea autosuficiente que promueve la alineación del individuo garantizándole un remedio placebo que, en realidad, no es sino una sumisión voluntaria a los sistemas de control sociales. Ante este nuevo espacio de coerción social y política cuyo síntoma resultante es el estado neurótico, Deleuze y Guattari proponen una nueva disciplina diagnóstica el "esquizo-análisis". El punto de referencia de ésta no sería la ciencia analítica sino el estado psicológico disconforme y esquizoide como sinónimo de fluidez y ruptura respecto al estatismo encarnado por las "mistificaciones del poder". ¿Su finalidad? Promover una subjetividad revolucionaria que exorcice la univocidad del estado y sus emanaciones represivas a través de la liberación de los impulsos libidinales reprimidos que forman el deseo en sus muchas facetas. Este peculiar "elogio de la locura", sin embargo, pretende suscitar a largo plazo un movimiento hacia la militancia activa no sólo encabezada por revolucionarios en sentido pleno sino también por "artists, and seers [who] are content to be objective, merely objective: they know that desire clasps life in its powerfully productive embrace, and reproduces it in a way all the more intense because it has few needs" (2000: xxxiii-xxiv). Foucault, en su prefacio al *Anti-Oedipus*, sintetiza algunos de los principios pragmáticos más sobresalientes a los que incita esta obra, entre ellos cabe destacar:

> Free political action from all unitary and totalizing paranoia: develop acting, thought, and desires by proliferation, juxtaposition and disjunction [...]; prefer what is positive and multiple, difference over uniformity [...] mobile arrangements over systems. [...] what is productive is not sedentary but nomadic; do not become enamoured of power. (2000: xiii-xiv)

Esta represión psíquica que aspiran a combatir los autores del *Anti-Oedipus* tendría su peculiar plasmación en la concepción del objeto histórico y de la historiografía convencionalmente interpretados, si se entiende que, "if a society is identical with its structures [...] then yes, desire threatens its very being" (2000: 116). Precisamente, una de las pretensiones centrales de la historiografía decimonónica es la de conseguir una identidad total entre su objeto y los parámetros discursivos por los que el texto historiográfico se rige. La subversión de esta dinámica por medio de una rehabilitación de fuerzas libidinales —que en el caso de los procesos historiográficos se podrían identificar con la ruptura consciente de la asociación entre objeto y texto historiográfico— daría como resultado un resquebrajamiento de las bases sociales y culturales que secularmente se han buscado reflejar a través de los discursos de entidad historiográfica.

Ya para concluir este repaso a los hitos filosóficos que han ayudado a formar, explícita o tangencialmente, un innovador modo de interpretar los procesos historiográficos y sus implicaciones cabe citar a otro autor esencial, Jean Baudrillard. El legado conceptual más rico aportado por Baudrillard se relaciona, fundamentalmente, con sus nociones de hiperrealidad, simulación y simulacro surgidas del ámbito de su estudio de la sociedad de consumo, la cibernética y las telecomunicaciones. Coincidente con Lyotard al apuntar hacia las presiones ejercidas por el sistema del capital —siempre ansioso por alcanzar las cuotas más altas de productividad, eficiencia y menor pérdida de energía— para Baudrillard el

concepto de hiperrealidad se interpreta como una noción análoga a la de realidad virtual. Por su mismo carácter no-empírico, esta modalidad de realidad no es más que una simulación de una entidad sin referente, de un eco sin voz original. Esta vacuidad referencial de la sociedad del capital, sin embargo, se caracteriza por su carácter subrepticio por lo que no se llega a explicitar su verdadera naturaleza, de esta manera se anula, aunque veladamente, la frontera entre ficción y realidad: el referente se disipa, y el signo pierde su valor. Esta implosión de significado a la que Baudrillard se refiere, sin embargo, no ha de interpretarse como catastrófica o desesperada a menos que esta interpretación no se haga desde una fe ciega en los discursos de emancipación que, por su propia naturaleza, no son de nuevo más que falsas promesas y seducciones del propio sistema del capital.[7] La consecuencia epistemológica más radical de esta refutación de las entidades de verdad y referente es la disolución de los conceptos de origen e identidad. En conclusión, "reality becomes fiction while simulation becomes reality in a distressing, disquieting, and strange hyper-reality" (1994: 6).

Se observa pues cómo, desde otro ángulo, Baudrillard rescribe con estos conceptos el principio anti-totalizador y anti-metafísico que inaugurara Nietzsche y reprodujeran, de modos diversos, todos los autores hasta aquí analizados. Como ya se ha señalado, la consecuencia de estas visiones deconstructivas de las entidades políticas, sociales y culturales, consideradas por largo tiempo inamovibles, introduce una mirada beligerante que anhela desvelar las estructuras de poder que se esconden tras nuestros sistemas sociales y culturales. Esta insidiosa contemplación que proyectarán estas relecturas, además indagará en las opciones alternativas a estos sistemas hegemónicos, sacando a la luz aquello que por disconforme, amenazante o discordante se ha visto excluido bajo la etiqueta de "otro", "anómalo" o "perverso". Todos estos autores, por diversas que sean sus tesis y propuestas, abogan por una aclamación de lo múltiple, diverso, plural e incluso por lo inconexo, esquizoide o lo fragmentado como exacerbaciones ulteriores de los procesos lingüísticos y culturales. Es la literatura, por su más pronta aceptación de su propia contingencia y su naturaleza supra-empírica, la herramienta por lo que el espíritu de lo dionisiaco, de lo rompedor se realice en última instancia, lo que acaparará hacia ella la atención de todos estos autores. Qué duda cabe pues, que la historiografía como uno más de los discursos apropiados y legislados desde las cúpulas de poder, reinterpretada bajo este nuevo prisma filosófico e integrada dentro de los discursos literarios, llegue a alcanzar un enorme potencial disruptivo. Justamente es la tendencia del "New Historicism" la que aglutina estas propuestas teóricas y las reconceptualiza con el fin de sentar no tanto nuevos principios historiográficos, como puntos de inflexión, rupturas epistemológicas a través de las cuales reorientar la actividad historiográfica más libre de exigencias y más consciente de su naturaleza textual.

[7] Implosion: "the absorption of one pole into another, the short-circuiting between poles of every differential system of meaning, the erasure of distinct terms and oppositions, including that of the medium and of the real-thus the impossibility of any mediation, of any dialectical intervention between the two or form one to the other" (1994: 83).

Como señaló Louis A. Montrose, si algo define la perspectiva historicista del "New Historicism" es el reconocimiento del carácter textual, es decir, construido y, por lo tanto manipulado ideológicamente de los textos historiográficos, y de su inevitable historicidad por la que se hayan inscritos en una serie de entramados culturales, sociales e ideológicos (Rice & Waugh, 2001: 305). Stephen Greenblatt, quien se atribuye la creación del término "New Historicism", así como su planteamiento central, señala que esta creación es fruto de un intento de escapar al férreo formalismo y al análisis descontextualizado de los textos introducido por el "New Criticism". Así, en su artículo "Resonance and Wonder" (1990)[8] establece los pilares de lo que no es y, sin embargo, pretende ser el acercamiento historiográfico desde una perspectiva "new historicist".[9] Para ello, Greenblatt refuta las premisas sentadas en *The American Heritage Dictionary* donde se aportan tres definiciones del término "historicism":

"1. The belief that processes are at work in history that man can do little to alter"

Explica Greenblatt como esta formulación descansa sobre "a simultaneous abstraction and evacuation of human agency", es decir, desde una visión puramente formalista, la intervención del autor como confeccionador del proceso historiográfico se obvia como irrelevante (308). Por el contrario, el "New Historicism" apuesta por reintegrar la figura del historiador como demiurgo ordenador y creador del texto quebrando, de este modo, el solipsismo cognitivo que sume a los procesos historiográficos formalistas en un cosmos de pura inmanencia textual y trascendencia universal. Asimismo, el objeto de esta actividad historiográfica se interesará no por la investigación de generalidades extrapolables a situaciones y circunstancias diversas, sino por "contingent cases, the selves fashioned and acting according to the generative rules and conflicts of a given culture" (308). Estas entidades ("selves") a las que alude Greenblatt se hallan, a su vez, condicionadas por toda una red cultural y una serie de expectativas relacionadas con aspectos tan diversos pero tan relevantes como la religión, la raza, la clase social, el género, la identidad nacional, las circunstancias personales, la ideología, etc. Todos estos condicionamientos portan consigo una información vital a la hora de contextualizar y no simplificar el proceso histórico recogido por el historiador. Subraya además Greenblatt cómo todas las posibles variantes que se tengan en cuenta, a su vez, necesariamente han de remitirse a un entramado más amplio, colectivo y social donde aquéllas se imbrican. Igualmente, el ejercicio historiográfico del "New Historicism" requiere de una contemplación de las dinámicas y fluctuaciones diversas que orquestan los procesos históricos. De ahí que ninguna circunstancia histórica pueda ser contemplada como estática o uniforme. Llegado este punto, Greenblatt se remite a la polémica entre aquellos teóricos que ven en el "New

[8] Todas las citas que siguen proceden de este artículo recogido en la antología de Rice & Waugh, *Modern Literary Theory* (2001: 305-323).

[9] Dado el limitado alcance de mi examen, me he abstenido de embarcarme en una discusión pormenorizada de las deficiencias y puntos polémicos que autores como Jeremy Hawthorne han detectado en los postulados y formaciones teóricas del "New Historicism" (1996). De la misma manera, a fin de simplificar mi exposición he optado por soslayar el estudio de las correlaciones existentes entre "New Historicism" y "Cultural Materialism", dimensión de la que da buena cuenta el teórico John Brannigan en su obra *New Historicism and Cultural Materialism* (1998).

Historicism" una renovación de la "voluntad de poder nietzscheana" con su afirmación resuelta de la subjetividad participante en el proceso de codificación historiográfico. Por otra parte, desde las filas teóricas marxistas, se ha interpretado que el "New Historicism", como una emanación más del pensamiento liberal, con su propósito de servir los intereses del poder. En respuesta a esta última crítica, Greenblatt replica que, a diferencia de lo que se arguye desde el pensamiento marxista, el "New Historicism" no es siempre, necesariamente, una entidad cooptada desde el poder. Al contrario, en sus manifestaciones asume la dificultad de escapar a las redes de coacción y manipulación desplegadas desde los centros hegemónicos, y, por consiguiente, no niega que su presencia sea completamente ajena a sus intereses.

Finalmente, y en relación con la última sección de la aserción que Greenblatt impugna ("man can do little to alter [history]"), el autor atiende al ineludible proceso de narrativización que lleva consigo cualquier plasmación codificada de lo histórico. Esta argumentación tan coherente y difícil de rechazar, sin embargo, crea resistencias por parte de aquéllos que todavía confían en las capacidades miméticas e imparciales del lenguaje, así como en la disponibilidad de los materiales históricos codificados como entes externos al texto y ordenados en perfecta disposición cronológica. No obstante, desde una perspectiva "new historicist" se entiende que el proceso de recopilación, formación (selección y omisión), ordenación de materiales y datos supone una ardua tarea ya que "the order of things is never simply a given [and] structures may be broken in pieces, the pieces altered, inverted, rearranged. Everything can be different than it is; everything could be different than it was" (310).

"2. The theory that the historian must avoid all value judgements in his study of past periods or former cultures"

Obviamente, este punto se halla claramente interrelacionado con el anterior y, como éste, resulta de las tendencias neocríticas de análisis. Greenblatt recurre para rebatirlo, a una serie de ejemplos tomados de la actualidad histórica americana de los años 60 y 70 en el momento en que emergía precisamente el "New Historicism". Su propia experiencia, apunta el autor, es que ante hechos como la Guerra del Vietnam es impensable la posibilidad de resistencia a la emisión de juicios de valor sobre el asunto. ¿No es posible pues, intentar guardar una cierta neutralidad respecto al material codificado en una historiografía? En absoluto, sería la respuesta de un "new historian", o como describe Greenblatt, "neutrality [is] itself a political position, a decision to support the official policies in both the state and the academy" (310). Pero a esta dinámica tampoco escapan los ejercicios históricos sobre el pasado, así la mera selección de unos hechos y unos periodos sobre otros y su configuración narrativa ya trasluce unos intereses presentes determinados, y una ideología vinculante. Esto, evidentemente, es así en relación con cualquier ejercicio historiográfico, pero la diferencia con las prácticas del "New Historicism" es que éstas últimas no rehuyen sus vinculaciones ideológicas, es más, el autor puede llegar a procurar hacerlas perfectamente visibles y explícitas en el propio texto. Greenblatt además considera que los momentos álgidos de la historiografía, de acuerdo con los parámetros del "New Historicism", se alcanzan con la exposición abierta de disyunciones, rupturas e incongruencias, algo que revela la construcción del texto como artefacto cultural y no extraído directamente de la "realidad".

"3. Veneration of the past or of tradition"

Esta tercera definición del concepto de "historicismo" relativamente extendida entra en contradicción, como bien apunta Greenblatt, con la acepción anterior, dado que si al pasado hay que retornar sin esgrimir valoraciones éticas o morales, su veneración es claramente expresión de una evaluación y una subjetividad. En cualquier caso, y aplicada al terreno literario, éste es el tipo de premisa que, según el autor, ha legitimado una concepción de determinadas obras de arte como triunfos de resolución artística, de despliegue estético máximo o "[as] the mature expresión of a single artistic intention, [...] in Bakhtin's term monological" (311). Ante esta celebración del historicismo formalista que, en una línea de filiación romántica, tiende a conmemorar ciertos periodos del pasado como estadios estancos y acabados o ejemplos de perfección artística o moral, en el "New Historicism" se observa una recuperación de los márgenes históricos, de las historias sociales "no canónicas" pertenecientes a los sectores más deprimidos de la población. En este sentido, la impronta foucaultiana es marcada. Así en el "New Historicism" se prestará particular atención al examen de los aspectos ideológicos y las estructuras de poder que establecen sus procesos de legitimación sobre la base del rechazo y la exclusión de determinados sectores sociales convirtiéndolos en sujetos subalternos o márgenes culturales. Frente a la obsesión del "old historicism" por la persecución de secuenciaciones históricas formuladas en función del valor y la trascendencia estética de la época estudiada en cuestión, en el "New Historicism" se experimentará una apertura hacia la introducción de nuevos enfoques de análisis. Con todo, como ocurriese con otros aspectos, muchos historiógrafos, desde perspectivas diferentes, se han mostrado reticentes y han acogido con reservas la desenvoltura de estas nuevas propuestas históricas, malinterpretadas como fruto de una cierta frivolidad o acientificismo.[10] Para Greenblatt es precisamente en el eclecticismo del texto historiográfico y en su capacidad de abarcar e introducir los aspectos más diversos, donde debe radicar el espíritu antitotalizador y desprejuiciado de la empresa historiográfica del "New Historicism".

Dentro de este marco amplio y flexible, desde el ámbito de la historiografía, Greenblatt avanza hacia el terreno de la literatura entre los que traza afinidades en función de la necesidad de todo texto literario de "recover as far as possible the historical circusmstances of their original production and consumption and to analyse the relationship between these circumstances and our own" (313). En suma, Greenblatt proporciona con su propuesta una síntesis de los objetivos y modos centrales del "New Historicism" donde si algo se enfatiza son sus cualidades híbridas en cuanto a estilística y morfología se refiere, su dimensión autoconsciente en cuanto a estructura, y su espíritu beligerante y revisionista en cuanto a sus bases ideológicas y objetivos:

> New historicist critics have tried to understand the intersecting circumstances not as a stable, prefabricated background against which the literary texts can be placed, but as a dense network of evolving and often contradictory social forces. The idea is not to find outside the work of art some rock onto which literary interpretation can be securely chained but rather to situate the work in relation to other representational practices operative in the culture at a given moment in both its history and our own. (313)

[10] Greenblatt recoge la siguiente crítica de un teórico marxista (Cohen) que ilustra este tipo de renuencia generalizada: "New historicists are likely to seize upon something out of the way, obscure, even bizarre: dreams, popular or aristocratic festivals, denunciations of witchcraft, sexual treatises, diaries and autobiographies, descriptions of clothing, reports on disease, birth and death records, accounts of insanity" (312).

Una aproximación diferente dentro del "New Historicism", aunque también representativa de la naturaleza escéptica de la historiografía postmoderna es la ofrecida por el autor Hayden White. White muestra un mayor interés por el examen del carácter textual del texto historiográfico y sus funciones, de ahí que en sus estudios proponga un análisis formal de las estructuras narrativas de aquél. De este modo, reorganiza textualmente la relación, tradicionalmente antagónica, entre historia y ficción. Esta perspectiva tiene su origen en la identificación del historiador como narrador y, por consiguiente, en la consideración de su obra como de naturaleza netamente poética. De acuerdo con la visión de White, el texto historiográfico es, ante todo, una estructura verbal cuya forma responde a los imperativos estilísticos de la narrativa en prosa. En función de la síntesis que Paul Ricoeur hace de las tesis de White, tres presupuestos vertebrarían el examen que éste hace del controvertido binomio: historia ~ ficción (1984: 15-16). 1) la presuposición de una poética del discurso histórico estriba en que ficción e historia pertenecen a una misma clase discursiva en cuanto a su estructura se refiere; 2) la historia es equiparable a la ficción por tratarse también básicamente de un artificio literario; 3) a toda obra histórica subyacen las concepciones filosóficas historiográficas sobre las que se fundamenta su autor, al igual que la filosofía de la historia accede a los mismos recursos historiográficos que articulan las obras históricas. De acuerdo con este planteamiento, para Hayden White lo que se experimenta bajo la égida del "New Historicism" es el desplazamiento de la historia hacia el terreno de la ficción narrativa. En función de esto, la narrativa historiográfica se transforma en una estructura compleja que no se limita a ofrecer una reproducción mimética de las "realidades" que busca codificar, sino que se relacionaría con éstas metafóricamente "[as] a *complex of symbols* which gives us directions for finding an *icon* of the structure of those events in our literary tradition" (1992: 88). Toda la praxis historiográfica quedaría así definida como ejercicio "metahistórico", es decir, como una aproximación efectuada *a posteriori,* organizada sobre la base de otros textos y de acuerdo con las convenciones del discurso poético. De ahí que "the opaqueness of the world figured in historical documents is, if anything, increased by the production of historical narratives" (1992: 89). Esta personalísima poética de los modos historiográficos es lo que White denominará "metahistoria", en virtud de la que considerará los relatos históricos como ficciones verbales cercanas o idénticas a sus contrapartidas literarias. En sus estudios, White subraya el proceso de mediación que tiene lugar en la construcción del discurso histórico. De este modo, considera que el proceso de selección y omisión de hechos y circunstancias se halla ineluctablemente condicionado por los prejuicios, intereses y presiones del historiador. Más concretamente, el autor caracteriza la estructura de exclusión que define el proceso de narración del pasado como "processes [...] determined more by what we leave out of our representations than by what we put in. For it is in this brutal capacity to exclude certain facts in the interest of constituting other as components of comprehensible stories that the historian displays his tact as well as his understanding" (1992: 90-91).

Los materiales presentes en los textos historiográficos se organizan y son regulados por el historiador también en función de su significación y su relación con el resto del texto donde se inscriben. Además, el autor confecciona y modela sus materiales siempre en virtud del proyecto que se hubiese trazado previamente. Así, la "narración de la historia" pasa a ser un acto de invención narrativa, algo que originalmente se reservaba a los textos ficcionales, pero que ahora en los textos historiográficos contemporáneos juega un papel

preponderante (1993: 7). Sin embargo, la situación opuesta también resulta ser cierta, es decir, la ficción se siente legitimada para integrar en su ser narrativo discursos que, con anterioridad, le habrían sido vedados. No obstante, es el lector el que, en última instancia, completa el texto puesto que en el acto de leer toma parte activa en el desciframiento y configuración de las restricciones y posibilidades narrativas operadas por éste. Toma así el lector parte en la confrontación tradicional entre los modos historiográficos y ficcionales que el "New Historicism" pretende superar.

En su estudio *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), White distingue cinco niveles de conceptualización historiográfica: "chronicle, story, mode of emplotment, mode of argumentation, and mode of ideological implication" (51). En el caso del texto histórico, éste sería un intento de mediación entre lo que White entiende como "historical field" —el material histórico no procesado— y un público receptor. En el caso del tipo historiográfico de la "crónica", ésta se situaría en una etapa previa a la de la del tipo histórico y se caracterizaría por presentar su material intentando aportar un estricto orden cronológico que carece de un desarrollo narrativo propiamente dicho. La transición de la crónica al modelo de "story" consiste en la introducción de una secuenciación narrativa que traza en su indagación de procesos sociales o culturales una evolución desde un origen hacia una conclusión. Este paso supone para el historiador el planteamiento de preguntas en cuanto a las circunstancias, los motivos y los sucesos específicos que subyacen al material que pretende aprehender en su historiografía, así como los procedimientos que habrá de utilizar para alcanzar un resultado óptimo de acuerdo con sus objetivos concretos. Distingue así entre tres tipos posibles de explicaciones que pueden ser presentadas en la exposición historiográfica de su objeto: "1) explanation by emplotment; 2) explanation by formal argument; 3) explanation by ideological implication". En cuanto a las estrategias interpretativas a las que puede recurrir el historiador White habla de: "1) Romance, satire, comedy, and tragedy; 2) formalism, organicism, mechanism and contextualism; 3) anarchism, conservatism, radicalism, and liberalism". El estilo del historiador resultará del distinto grado de combinación de estos mecanismos. Pero, en un sentido más general, el estilo historiográfico es resultado de un acto esencialmente poético que prefigura la concreción del material histórico y constituye la estructura en relación con la que se configuran las diferentes interpretaciones del pasado en el texto. A todos los mecanismos y procesos arriba detallados, White añade los tropos de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, y la ironía como parte fundamental de la dimensión retórica del texto historiográfico en su calidad de texto substancialmente poético. Finalmente, White concluye su análisis de la "metahistoria" en una síntesis de aspectos que se puede agrupar bajo cinco puntos: 1) no existe un proceso historiográfico que al tiempo no sea una "filosofía de la historia"; 2) los modos historiográficos son formalizaciones de percepciones poéticas previas que se encargan de sancionar las teorías empleadas para dar a la narración histórica una apariencia explicativa; 3) otorgarle a la disciplina histórica status de ciencia no supone más que mostrar una determinada preferencia por las múltiples posibilidades de conceptualización que de la historia como disciplina se puede hacer; 4) la elección de una u otra perspectiva histórica no depende tanto de un orden moral o estético como, sobre todo, de un orden epistemológico; 5) ningún proyecto o sistematización teórica concreta permite aportar mayor autoridad o un mayor "realismo" a un modo historiográfico (1973: xi-xii).

Los planteamientos de White han sido acogidos favorablemente y con ciertas reticencias a partes iguales por teóricos vinculados al campo de la historiografía. En el caso de Dominick LaCapra, éste apoya la apertura de los añejos modelos historiográficos fundamentados en la mimesis textual pero, al tiempo, acoge con cautela una inversión demasiado acentuada de los paradigmas historiográfico y poético. Así, por ejemplo, señalará que la exposición de White depende en exceso de aspectos formalistas y retóricos que obligan a teoría e ideología a supeditarse a ellos. Además, en su tipología historiográfica, White alude a formas —como la crónica— a la que consideraría dotada de una mayor neutralidad, algo que LaCapra rechaza porque con esto se presume que, de algún modo, es posible acceder a un material histórico intacto. En su lugar, LaCapra apuesta por retomar a la visión bajtiniana de dialogía y la noción freudiana de "transferencia", por las cuales se establecería que la narración historiográfica implica un intercambio permanente entre el historiador y textos históricos previos. De esta manera, este autor trataría de hallar un punto intermedio entre el extremado objetivismo de las teorías tradicionales y el acentuado subjetivismo de las concepciones del "New Historicism" (1987).

A modo de recapitulación de lo visto hasta el momento, apreciamos el cuestionamiento y rechazo del "realismo histórico" como uno de los pilares fundacionales de las filosofías postestructuralistas y postmodernistas. Este rechazo viene inspirado por una cuestión fundamental: ¿cuál es el referente del que se vale la disciplina historiográfica? La respuesta es que el pasado, como entidad textualizada que es, no puede ser aprehensible como si se tratase de un objeto cualquiera y, por lo tanto, la referencialidad en la historiografía sólo puede dirigirse hacia otras historias o textos diversos. En este sentido, según el crítico Perez Zagorin, la teoría postmodernista de la historia comprende dos tesis centrales que se apoyan en un común escepticismo hacia cualquier pretensión de objetivismo en la práctica historiográfica. La primera de ellas consistiría en "depriving historical knowledge-claims of any relationship to the actual past, postmodernism dissolves history into a species of literature and makes the past itself into nothing more than a text" (13-14). La segunda se relaciona con los postulados sobre el narrativismo de White, por los cuales "the fictional stories invented by writers and the narrations fashioned by historians do not differ from one another, because both are made of language and equally subject to the latter's rules in the practice of rhetoric and the construction of narratives" (14). Así, desde el punto de vista narrativo, los tropos y los géneros discursivos empleados por el historiador prefiguran y determinan la visión, la interpretación y el significado de los hechos que inscribe y recrea el texto. ¿La consecuencia más directa? La imposibilidad de trazar fronteras tajantes entre ficción e historia, así como de fundar cualquier discurso sobre verdades únicas o irrefutables.

En el ámbito más concreto de la literatura postmodernista, la propuesta más sobresaliente y que aglutina gran parte de los postulados de los autores analizados en las dos últimas secciones es, como ya he venido mencionado, la de Linda Hutcheon con su noción de "metaficción historiográfica". Este concepto es paradójico en cuanto que, desde un punto de vista formalista, sería leído como una estructura oximorónica, mientras que desde una posición postestructuralista se puede considerar incluso una tautología. En cualquier caso, Hutcheon liga dos conceptos preeminentes dentro de la crítica postmodernista reconociendo con esta fusión la naturaleza autorreflexiva e híbrida del texto postmoderno. Más en concreto, en la introducción a su *Narcissistic Narrative* (1980), Hutcheon considera la metaficción una de las manifestaciones más características del

postmodernismo y extrapola su estudio de la evolución de las formas arquitectónicas del *modernism* al postmodernismo al estudio de la narrativa postmodernista, uniendo ambas a través de los intereses que poseen en común: memoria histórica, mezcolanza de registros artísticos populares y canónicos, participación activa del receptor, pluralismo y eclecticismo. Es decir, de forma paralela, ambas buscan crear un espacio democrático en el que se posibilite la intersección de voces y perspectivas. En este esquema, Hutcheon sitúa al lector como referente último donde descansa el papel de aportar al texto lecturas múltiples. Este papel se ve enfatizado por el recurso postmodernista de recurrir a estrategias metaficticias que juegan favorablemente en la línea de ofrecer un buen número de claves textuales al lector ampliando así sus posibilidades de lectura. Es indudable, como se viene apuntando, la relevancia, en lo que a lo ideológico se refiere, del empleo de estas técnicas de "extrañamiento" narrativo por las que la linealidad de la narrativa se rompe y con ello se gana una mayor conciencia de los procesos de articulación narrativa y de la "realidad" en su sentido más general. En su obra *Poetics of Postmodernism* (1988), Hutcheon estudia exhaustivamente, en sus diversas facetas, la creciente historicidad de la ficción postmoderna. En el prefacio a esta obra, la autora explicita lo que para ella supone el máximo logro de la ficción postmodernista:

> [Contesting] the notion of authorial originality and authority to the separation of the aesthetic from the political. Postmodernism teaches that all cultural practices have an ideological subtext which determines the conditions of the very possibility of their production and meaning. *And, in art, it does so by leaving overt the* contradictions *between its self-reflexivity and its historical grounding.* (1988: xiii, cursiva mía)

En este sentido, y como ya se apuntó con anterioridad, Hutcheon emite un diagnóstico del fenómeno postmoderno diametralmente opuesto al de críticos como Jameson, para quien el postmodernismo se define por ser un arte antisocial, apolítico y ahistórico, en definitiva, sinónimo de la deshumanización engendrada por el sistema capitalista en Occidente. A lo largo de *A Poetics of Postmodernism*, Hutcheon examina la consabida oscilación postmoderna entre la esencialización de lo literario y su necesaria imbricación en el marco de contextos discursivos más amplios. En esta línea, de acuerdo con su argumentación, el postmodernismo se caracteriza artísticamente por no engendrar oposiciones dialécticas sino por "keep[ing] distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematiz[ing] the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation [...] just unresolved contradiction" (1988: 106). En suma, el postmodernismo no aspira a la búsqueda de respuestas o soluciones a las paradojas surgidas de su ejercicio artístico sino a la exploración de los procesos discursivos en sí. Hutcheon contempla en el postmodernismo "a problematizing force", cuyos objetivos radican en la desnaturalización de los rasgos dominantes y normalizados de nuestros modos de codificar e interpretar la realidad, tanto en la esfera artística como en otros ámbitos discursivos. El objetivo de esta postura no es otro que el mismo que se plantearon pensadores como Nietzsche, Heidegger, Foucault o Derrida: desprenderse de prejuicios empiristas y llegar a comprender el valor puramente cultural de nuestras construcciones discursivas y nuestras concepciones. Las energías del postmodernismo se concentran en cuestionar y desmitificar tanto las nociones establecidas en torno a estos aspectos, así como la tendencia a sistematizar y estandarizar todos los procesos y reflexiones humanas. El resultado ideológico postrero de esta tendencia es minar los procesos de homogeneización y centralismo y promover, como fuerza contraria, todo aquello que, en última instancia, remita a lo provisional, heterogéneo y descentralizado. Para alcanzar esto último, Hutcheon

propone varias posibilidades, desde la radicalización experimental del texto a nivel formal, hasta la apertura de los cánones literarios a todos aquellos grupos tradicionalmente excluidos de las esferas de discusión artística y teórica. De este modo, poner en duda las nomenclaturas tradicionales, entre las que se encuentra la separación radical de tipos discursivos como han sido la ficción y la historia, desemboca en la supresión de límites entre disciplinas académicas y prácticas artísticas y una integración de éstas que se plasma a la perfección en el concepto de metaficción historiográfica.

Lo que básicamente caracteriza este concepto es la coexistencia paradójica de los dos impulsos que determinan tradicionalmente la metaficción por una parte, e historiografía por otra: autorreferencialidad y contextualización histórica respectivamente. En suma, si se atiende al principio metafictivo de forma independiente se tiende a interpretarlo como un proceso ficcional de entidad artística y lingüística autónoma desgajada de cualquier demarcación contextual no estética. Pero, si se atiende a la contextualización histórica inherente a todo proceso historiográfico puede ocurrir justamente el fenómeno opuesto, es decir, concebir que éste no se fundamenta más que en virtud de un material extratextual al que se refiere sin que medie entre ambos ninguna otra disposición discursiva. Subsanar esta discrepancia, en vista de la realidad de la ficción postmodernista, es lo que ha llevado a Hutcheon a formular la noción de metaficción historiográfica. La metaficción historiográfica incorpora su teoría de la historia y de la ficción valorándolas como construcciones netamente humanas, fundamentadas en paradigmas que contribuyen a repensar y rehacer las formas y contenidos del pasado. Ficción e historia para Hutcheon son narrativas que se han venido distinguiendo por sus marcos trazados de acuerdo con los intereses y conveniencias del poder. La metaficción historiográfica replicará tales marcos para, con posterioridad, transgredirlos ubicando en posiciones análogas y contiguas a historia y ficción. La ficción postmoderna apunta, en este sentido, a la reescritura o representación del pasado en la ficción y en la historia como aperturas del presente narrativo que buscan impedir que éste se rija por impulsos teleológicos (1988: 110). De este modo, en las narrativas postmodernistas se aúnan generalmente reflexiones sobre la propia naturaleza textual y artificial del discurso con un énfasis en el marco con-textual, necesariamente textualizado, en el que se inscribe o sobre el que versa el texto. Ambos procesos, alcanzados a través de la aplicación de estrategias diversas, se complementan mutuamente con la finalidad de revelar la porosidad entre los discursos historiográficos y ficcionales, cubrir la tradicionalmente insalvable distancia entre pasado y presente, y derrocar las construcciones monolíticas de realidad en pos de una diversificación del discurso. Pero, en cualquier caso, la metaficción historiográfica no se trata de un renovado esfuerzo por intentar aprehender o textualizar la historia a través de alternativas ficcionales, sino que, como señala Hutcheon:

> Historiographic metafiction problematizes the activity of reference by refusing either to bracket the referent or to revel it. [...] There is not so much "a loss of belief in a significant external reality" as there is loss of faith in our ability to (unproblematically) know that reality, and therefore to be able to represent it in language. Fiction and historiography are not different in this regard. (1988: 119)

Estas dificultades a la hora de codificar y confeccionar las narrativas historiográficas se convertirán pues, en el objeto central de la metaficción historiográfica. Por ello Hutcheon concluye que la metaficción historiográfica es una particular forma de parodia. Esto es así en tanto que Hutcheon, como la mayoría de los autores vistos, coinciden en afirmar que los acontecimientos históricos no son entidades tangibles, externas y ajenas al texto, sino que

cualquier referencia a la historia requiere partir de un entramado de textualizaciones e "intertextos" previos: "[...] there is no presence, no external truth which verifies or unifies, there is only self-reference. [...] We can know [the past] only through its traces, its relics" (1988: 119). A este respecto, Hutcheon introduce una pertinente distinción entre los conceptos de "acontecimiento" (event) y "hecho" (fact), considerando al primero como el producto histórico "bruto", no modelado, y al segundo como la formación conceptual y textual del primero que permitirá a éste inscribirse como entidad textualizada en discursos de entidad varia. Esta perspectiva de textualización de la historia y la recreación de ésta a través de formas de "recontextualización" paródicas es fundamental en el marco del presente estudio por su conexión con la sátira postmoderna y, es por ello que el siguiente epígrafe se destinará a explorar los pormenores de esta relación.

Las propuestas hasta aquí examinadas nos hablan de la pujante tendencia en las últimas décadas hacia un posicionamiento aperturista y que flexibiliza la ontología del texto narrativo como fruto de la crisis generalizada del signo como entidad significativa en la filosofía contemporánea. Todos los autores destacan la obligatoriedad de contemplar el texto histórico a la luz de los intereses e intencionalidad de su autor, así como el entramado intertextual que, inevitablemente, constituye el núcleo de cada texto historiográfico. La disolución de las fronteras rígidas entre ficción e historia también ha sido posibilitada gracias a esta revisión de los parámetros formalistas, de forma que se contempla con menores aprehensiones sus mutuas interferencias. Quizá el aspecto más sobresaliente de estas innovaciones en el terreno de la historiografía contemporánea se halle en aquello que se refiere a la introducción de técnicas metaficticias que llaman la atención hacia la propia construcción del texto. Según la mayoría de los autores hasta aquí considerados, las narrativas que introducen estos mecanismos autoconscientes son a las que se les puede otorgar una mayor credibilidad frente a aquellos textos que se alzan como portadores de verdades indisputables, puesto que esto es precisamente lo que les hace sospechosos de descar privilegiar su versión frente a otras.

Historiografía + parodia + sátira: metaficción historiográfica

> Parody is, therefore, an exploration of difference and similarity: in metafiction it invites a more literary reading, a recognition of literary codes. But it is wrong to see the end of this process as mockery, ridicule, or mere destruction. Metafiction parodies and imitates as a way to a new form which is just as serious and valid, as a synthesis, as the form it dialectically attempts to surpass. (Hutcheon, 1980: 25)

Con esta afirmación Linda Hutcheon se adelantará a su posterior concepto de metaficción historiográfica que, sin duda, retoma esta identificación de la metaficción con el modo paródico.[11] Recordemos que Hutcheon definía la entidad de la parodia como "[an] ironic 'trans-contextualization' and inversion, [parody] is repetition with difference" (1990: 32). Asimismo, algunos de los más destacados caracteres que Hutcheon adjudica a la parodia postmoderna son los siguientes: su naturaleza bitextual ("double-discurse"), su capacidad crítica y transgresiva —aunque no necesariamente destructiva—, y su capacidad

[11] En este sentido Hutcheon recoge una concepción muy generalizada entre algunos teóricos como David Lodge o Umberto Eco que advierten en la configuración de lo paródico una confluencia de metaficcionalidad, intertextualidad y comicidad.

"transcontextualizadora". En su estudio monográfico de la parodia al que ya se ha aludido con anterioridad, Hutcheon indaga diversas manifestaciones de este modo en sintonía con otros modos y motivos textuales como la sátira, el carnaval o la metaficción. No obstante, conviene señalar que, curiosamente, la autora no llega a explorar las implicaciones que su caracterización de la parodia tiene sobre la noción de metaficción historiográfica. En esta línea, volviendo a lo apuntado en la sección anterior sobre los mecanismos de la metaficción historiográfica, se observaba que ésta operaba fundamentalmente a través de la reescritura de los procesos de codificación historiográfica. Es decir, la metaficción historiográfica, tal como la define Hutcheon y en función de su definición de parodia, es una práctica paródica que se concretiza en la aprehensión y recreación de discursos históricos y/o sus procesos de configuración historiográfica. En esta línea, lo que se observa es que la historiografía postmoderna, como un tipo paródico determinado y asociado con los procesos metaficticvos internos al texto en cuestión, supone un ejercicio de transgresión narrativa tanto de los discursos historiográficos que integra, como de las propias convenciones narrativas de la novela. Es, en definitiva, una propuesta de deslegitimación que corre pareja a los presupuestos postestructuralistas, buscando superar a través de la praxis narrativa las nociones de autoridad, poder y hegemonía que, como se ha observado, para tantos autores se han convertido en caballo de batalla. De esta opinión es también Patricia Waugh, quien afirma que "parody, as a literary strategy, deliberately sets itself up to break norms that have been conventionalised" (1984: 65).[12]

Siguiendo el planteamiento que Hutcheon traza en su aproximación a la parodia, la autora afirma que tras el proceso de apropiación, reescritura e inversión estructural o conceptual que efectúa la parodia se evidencian siempre unas implicaciones ideológicas que pretenden poner en relación al texto con el "mundo": "Literature, film, the visual arts, and music all can use parody today to comment on the 'world' in some way" (1990: 111). Más concretamente, para Hutcheon el acto mismo por el que la actividad paródica retoma discursos pasados e históricos es signo locuaz de su continuidad textual y de su potencialidad ideológica (1990: 110). Por otra parte, es llamativo cómo Hutcheon afirma que es la vinculación de la parodia con la sátira y el carnaval, la que logra que la primera rompa su inmanentismo textual y trabe contacto con discursos externos —políticos, sociales, etc. (1990: 104-105). Al mismo tiempo, y en coherencia con las disposiciones teóricas que sienta durante todo su estudio *A Theory of Parody*, advierte que "satire is certainly one of the ways of bringing the 'world' into art, and parodic satire and satiric parody enable parody too to be 'wordly' [but] the lesson of much parody theory today is that we must be very careful to separate parody from satire" (1990: 104).

No conviene perder de vista, en este sentido, la caracterización que Hutcheon hacía de la sátira en contraste con la de parodia: "Satire, unlike parody, is both moral and social in its focus and ameliorative in its intention" (1990: 16). Para la autora, el punto común entre ambos modos residiría en compartir la ironía como tropo a través del que adquirirían su forma crítica, su "estructura textual doble" y su frecuente coalición artística, lo que resulta en una tipología que distingue entre "parodia satírica" y "sátira paródica".[13] Como ya se

[12] El capítulo que Waugh dedica a la relación de metaficción y parodia es de especial relevancia, sin embargo, dado que su concepción de la metaficción no llega a alcanzar las mismas implicaciones que el concepto de "historiographic metafiction" de Hutcheon, he optado por no profundizar en su propuesta.

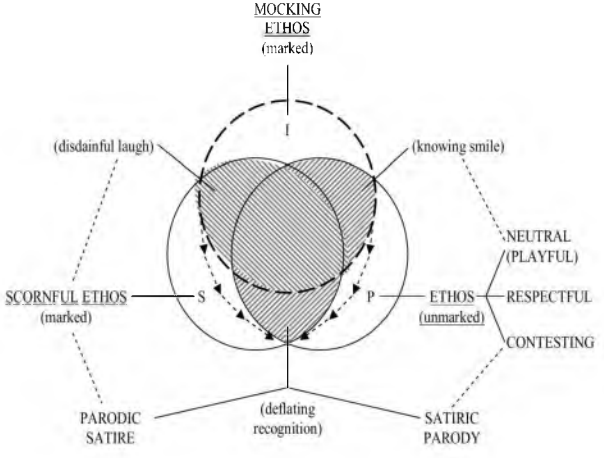
[13] Para ser más precisa, hay que mencionar que Hutcheon tan sólo adjudica entidad de "double discourse" a la parodia.

señaló en su momento, y a la vista de estos aspectos que ahora se apuntan, es obvio que la caracterización formalista que Hutcheon ofrece de sátira y sus intentos de escindirla de la parodia, al tiempo que su reconocimiento de la inalienable conexión entre ambas, se traducen en una empresa teórica un tanto infructuosa.

Con objeto de no oscurecer innecesariamente más el aparato teórico y las diversas tipologías que de metaficción historiográfica, parodia y sátira se pueden ofrecer, conviene atenerse a los aspectos más pertinentes y centrales de las tres. Por una parte, ya se ha señalado la conexión entre las dos primeras siendo la metaficción historiográfica una de las posibles modalidades de parodia por la que el objeto paródico se singulariza bien por ser de naturaleza historiográfica, o bien por tratarse del proceso mismo de construcción y configuración que subyace a toda sistematización historiográfica. En este sentido, y siguiendo a Hutcheon, los conflictos y cuestionamientos que se encontrarán recogidos de forma preferente en la narrativa postmodernista como testimonio de esto se fundamentan en la problematización de aspectos tales como la noción de autoridad y objetividad del historiador, la posibilidad de aprehender un referente extratextual, el cuestionamiento de la posibilidad de alcanzar verdades únicas y cerradas, la reproducción mimética de los hechos históricos, etc. Las estrategias irónicas que la parodia historiográfica postmodernista exhibe, en este sentido, son múltiples y muy significativas, así se recurre a la introducción de voces narradoras en discordia, se crean narradores dubitativos, se hace uso de "intertextos" históricos que se "recontextualizan", se exponen las dificultades de elaboración del texto historiográfico mediante recurso a la autorreflexión, se ofrecen versiones contrapuestas sobre los mismos hechos y circunstancias, se nos hace testigos del proceso mismo de elaboración historiográfica que se corresponde con el texto que estamos leyendo o se fusionan, deliberadamente, aspectos "realistas" con circunstancias "fantásticas" —realismo mágico, ciencia ficción, etc. De este modo, estos mecanismos paródicos permiten integrar al tiempo que se distancian irónicamente de las premisas convencionales de la historiografía de raigambre formalista.

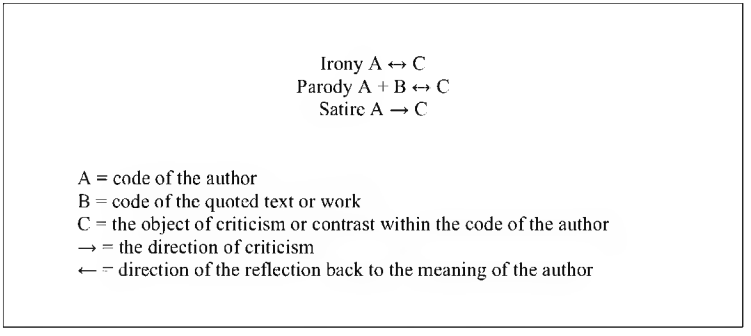
Sin embargo, y aquí radica el punto conflictivo de la teoría de Hutcheon, cabe preguntarse si, como la autora afirma, la crítica que emerge de este proceso paródico es simplemente fruto de la inversión paródica en sí, o si, en muchas ocasiones, la crítica traspasa los límites de la mera textualidad paródica articulándose a través de procesos satíricos. La propia Hutcheon singulariza un buen número de narrativas en las cuales los mecanismos de inversión textual paródica se conjugan con una finalidad crítica eminentemente satírica. Es el caso de novelas postmodernistas como *The French Lieutenant's Woman* (1969) de John Fowles o *A Bloodsmoor Romance* (1982) de Joyce Carol Oates que, a través de la parodia de las convenciones literarias de la novela victoriana inglesa, articulan una sátira de los códigos sociales conservadores y reaccionarios de la época. Así pues, si aceptamos provisionalmente como válida la afirmación de que la parodia postmoderna es el proceso por el que se aprehende irónicamente un texto o realidad codificada, también se puede afirmar que, en muchas ocasiones, esta parodia servirá de vehículo para fines satíricos.

Pero, de nuevo, aquí se plantea la dificultosa situación del deslinde entre parodia y sátira a la vista de las definiciones de parodia postmoderna analizadas y mi propia relectura de la sátira tradicional. Sin duda, la visión que Linda Hutcheon o Margaret A. Rose aportan de sátira se halla invalidada por su apego a las nociones moralistas y miméticas del formalismo neocrítico. No es de extrañar pues, que dado que se rechaza cualquier implicación moralista o propedéutica en la narrativa postmoderna, a Hutcheon le resulte difícil combinar las nociones de parodia y sátira, y que la combinación que plantea no resulte convincente. Éste es el caso del siguiente esquema que ilustra los nexos y zonas de interacción entre las etiologías pragmáticas de sátira, parodia e ironía (1990: 63):



No sólo su recurso a conceptos como "disdainful laugh" vs. "knowing smile", "marked ethos" vs. "unmarked ethos" supone establecer una dicotomía apriorística entre el ethos negativo de la sátira y la postura neutral o lúdica de la parodia, no siendo quizá ésta la postura más adecuada desde una perspectiva teórica postestructuralista. Asimismo, la dificultad admitida que encuentra Hutcheon para hallar algún ejemplo que se identifique con la zona sombreada correspondiente a la superposición de sátira, parodia e ironía incita a sospechar de la validez y/o utilidad de este esquema.

En cuanto a la propuesta de Margaret A. Rose, ésta adolece quizá aún de una mayor rigidez y esquematismo lo que imposibilita la visión de los tres mecanismos en conjunción (1993: 89). Además su lectura de la sátira se restringe a un mero proceso de crítica directa —no recíproca— desde un código creado o impulsado por el autor sobre un objeto que, por sus características, difiere de las premisas de tal código.



Sin duda, el error de ambas propuestas radica en una visión esencializada y de aspiraciones universales, difícilmente aplicable a procesos textuales que si por algo se caracterizan es por su extrema fluidez, y más si tenemos en cuenta las características de la narrativa postmodernista. En el caso que aquí me concierne, lejos de intentar una nueva reformulación de las tesis de estas teóricas, me limitaré a sugerir una propuesta de análisis para el proceso paródico-satírico que muestran muchas de las narrativas que recurren al tipo de metaficción historiográfica postmodernista. Así, de lo expuesto hasta este punto, se puede concluir que la parodia —en su forma de metaficción historiográfica— retoma un discurso o discursos determinados a través de una inversión irónica pero, especialmente en el caso de la "parodia historiográfica" postmoderna, a este ejercicio paródico normalmente le acompañará un acicate satírico. En este sentido, la sátira postmodernista se articulará a través de estos discursos que recupera irónicamente la parodia mediante un cuestionamiento y una crítica de los con-textos o códigos morales, socio-culturales o históricos que subyacen, explícita o implícitamente, al texto parodiado o, en ocasiones, a los que subyacen a la propia parodia historiográfica. Cuando este proceso tiene lugar de forma explícita, en la narrativa en cuestión se pueden integrar a nivel de trama o de aspectos concretos los propios elementos o con-textos satirizados. Es decir, en obras como *Gravity's Rainbow* se parodian las convenciones de una tradición narrativa enciclopédica y la sátira surge ya no solamente de esta parodia, sino también a través del ambiente bélico que se recrea en la novela y que satiriza los códigos sociales e ideológicos que regían en los frentes de batalla de la Segunda Guerra Mundial. Y es quizá este aspecto uno de los que han ocasionado las recurrentes alusiones a la extra-textualidad de la sátira ante el error a la hora de discernir entre lo que supone la aprehensión directa de una "realidad" —cosa ésta imposible— y la recreación de un determinado con-texto o un código (moral, social, ideológico, etc.) que, por fuerza, se ha de llevar a cabo valiéndose de procesos intertextuales y partiendo de códigos textualizados previos.

En cualquier caso, creo necesario como plantea Hutcheon, la delimitación entre sátira y parodia. Sin embargo, y si esto es realmente factible, la clave no está tanto, como insinúa en algún momento Hutcheon, en adjudicar las capacidades y funciones críticas de la sátira a la parodia despojando así a la primera de aquéllas. Así hay que reconocer, por una parte, la dificultad de establecer fronteras, y por otra, no privilegiar un modo o género por encima de otro forzando o falseando la praxis narrativa. En esta dirección, vemos que, en ocasiones, sátira y parodia historiográfica comparten la ironía como mecanismo trópico y, a su vez, las dos participan de una naturaleza metadiscursiva, de acuerdo con la que, parodia y sátira se constituyen como modos de "trans-contextualización". En el caso de la parodia, ésta "trans-contextualizaría" irónicamente, discursos y códigos ya narrativizados —textual, pictórica o fílmicamente —y/o los procesos implícitos de narrativización de éstos. En el de la sátira el proceso se operaría por la "trans-contextualización" de códigos con-textuales: políticos, sociales, ideológicos, etc. Adicionalmente, ambas conciernen al conjunto de la obra, al proceso historiográfico en sí, a sus falacias y limitaciones. De esta manera, y como ya señalé en su momento, en el caso de la sátira, tanto parodia como sátira mostrarán una inclinación hacia la propia parodia de sí mismas y sus procesos, y hacia la sátira del código ideológico que las propulsa, lo que no es más que fruto de la tendencia metaficticva de la narrativa postmodernista con su afán deslegitimador y desestabilizador de toda estructura discursiva.[14] En este sentido, a través de los procesos de autorreflexión textual, el objetivo de sus autores ya no reside simplemente en invertir los paradigmas discursivos vigentes y producir discursos análogos en su ansia de poder y legitimación. Lo que se busca, por el contrario, es repensar las condiciones, motivos y coaptaciones habidas en la producción historiográfica tradicional, al tiempo que negociar las posibilidades de desarrollo futuras. A la par, gracias a esta revisión de los presupuestos de construcción historiográfica, el texto literario prueba no ser un artefacto inmune a las presiones y circunstancias con-textuales.

Igualmente, y como ya se apuntó en alusión a las dinámicas de los procesos de intertextualidad, no es conveniente olvidar la importancia jugada por la figura del receptor en la compleja urdimbre textual que constituyen la parodia y la sátira, las cuales, partiendo de lo dicho hasta este momento, muestran ser los tipos más acabados y complejos de intertextualidad. Es en el receptor, según afirman autores como Kristeva, Barthes, Riffaterre o Genette, donde, de modos diversos, descansa la capacidad última de decodificar las estructuras intertextuales participando activamente en la identificación de los referentes textuales que las sustentan.[15] De esta forma, la pericia del lector a la hora de desentrañar los juegos lingüísticos de los que se valen estos modos, así como de identificar los códigos y con-textos de los que parten se hacen esenciales para comprender el texto en toda su integridad. Ligadas a las redes intertextual y metaficcional en las que se inscriben tanto parodia como sátira, la identificación de la intencionalidad que el autor imprime en la configuración de éstas es también, según muchos teóricos, labor imprescindible. En este sentido, en relación con la parodia, se ha hablado de su doble vertiente de acuerdo con la actitud que su autor puede adoptar hacia el texto parodiado: burlesca o respetuosa. En

[14] Evidentemente, ambos géneros se pueden dar de forma independiente, sin embargo, en el caso de la metaficción historiográfica postmodernista se puede afirmar que su relación mutua es prácticamente inquebrantable. De ahí, lo que lo haría coincidir, en buena medida, con el núcleo de intersección innominado del esquema propuesto por Linda Hutcheon.

[15] Recordemos que contrariamente a estas posturas, otros teóricos como Margaret A. Rose afirman que el texto porta las claves necesarias que hacen suficientemente reconocible su naturaleza paródica o satírica independiente del lector.

cuanto al ejercicio satírico, a éste se le adjudica reiteradamente un *ethos* negativo por el que la aprehensión de su objeto siempre poseerá una vertiente crítica de tonalidad lacerante en mayor o menor grado. Evidentemente, tales generalizaciones sólo cobran sentido en el análisis concreto del texto aunque, en buena medida, sí se pueda concluir que la peculiar interpretación que el lector realice de la dirección que el escritor imprime a su ejercicio textual, contribuye tanto a ampliar como a limitar las posibilidades significativas de éste. En el caso más concreto de la metaficción historiográfica, el receptor se enfrenta a una idiosincrásica relectura de versiones y procesos históricos que precisamente buscan la ruptura con paradigmas historiográficos humanistas y teleológicos fuertemente arraigados. De esta manera, el proceso de decodificación puede implicar una doble tarea de confrontación con unos "hechos" previamente asumidos y con los modos por los cuales estos se habían concebido e integrado como tales.

A modo de conclusión cabe formularse una última pregunta si se acepta esta interacción concreta entre sátira y parodia historiográfica: ¿cuál es la particular valía o función ulterior de esta relación entre ambos géneros en el ámbito de la literatura postmodernista? Sin duda, no hay más que remitirse a las líneas teóricas de autores que, como se ha mostrado a lo largo de este capítulo, se han venido ocupando de quebrantar la legitimidad auto-sancionada de los discursos hegemónicos tanto en su dimensión historiográfica como ficcional. Así, desde las premisas iconoclastas del postmodernismo, la sátira y la parodia se alzarán como mecanismos esenciales a la hora de subvertir paradigmas y posibilitar la apertura de resquicios que den paso a la inclusión de nuevas voces y discursos secularmente relegados. Es precisamente en el caso concreto de la metaficción historiográfica, con la recuperación paródica de historias pretéritas y su proceso de elaboración aunado a la crítica satírica de los con-textos donde estas historias surgieron, donde toma forma un terreno propicio para construir espacios de revisión histórica y discursiva. Asimismo, estos nuevos discursos surgidos de este marco de cuestionamiento y revisión conceptual y estructural no se caracterizarán, como tantas veces se ha venido señalando, como nuevas formas de poder de las que emanarían formaciones discursivas alternativas. Por el contrario, y de ahí la relevancia del aspecto metafictivo que recorre este proceso, la tendencia será a trazar líneas y estructuras opcionales, pero que probarán no ser siempre infalibles al mantener un constante diálogo entre estructuras, ideologías y contextos. En esta línea, Hayden White señala al referirse al tema arquetipo de las tramas satíricas que éste se fundamenta en la reescritura de lo histórico partiendo de su reconocimiento de que " [...] man is a captive of the world rather than its master" (1973: 9). Algo que, sin duda, sería aplicable a todos aquellos procesos historiográficos emprendidos desde una perspectiva postmoderna. Narrativas como *Libro de Manuel* (1984) de Julio Cortázar, *The Public Burning* (1977) de Robert Coover y *The House on the Lagoon* (1995) de Rosario Ferré, que serán analizadas en secciones subsiguientes, darán buena muestra de todas estas posibilidades críticas nacidas de la articulación tan trabada que forma sátira y parodia a través de la metaficción historiográfica.

Libro de Manuel: *las dimensiones enfrentadas de la revolución*

Como en el caso de las otras dos narrativas que analizaré en esta sección, *Libro de Manuel* (1973) se ha visto salpicado por la polémica de las críticas que vieron en esta obra un alegato, rayano en lo apologético, del recurso a la violencia en los movimientos revolucionarios.[16] El rechazo unánime que, desde amplios sectores de la crítica, se ha vertido ha provocado que hasta el día de hoy se la venga considerando como obra menor, o menos lograda, en relación con algunas de las más reconocidas creaciones vanguardistas de Julio Cortázar como *Rayuela* (1963). En esta línea se inclina Donald Shaw que, sin ambages, arremete contra el supuesto utopismo latente en la obra:

> Cortázar intenta conciliar su deseo de crear una novela revolucionaria [...] con un deseo de "expresar otra visión del hombre", en el que éste se vea libre de todo "sistema", de "ortodoxia" tradicional. Según nuestro criterio, no existe la posibilidad real de tal liberación del hombre. Como Lezama Lima, Cortázar, al nivel ideológico, persigue una quimera. (1999: 108)

Por su parte, José Miguel Oviedo se hace eco de las críticas negativas que el *Libro de Manuel* recibió en su día en tanto "[la] visión glorificada o complaciente de la violencia armada no convenció a muchos, que le negaron todo valor a la novela" (Vol. 4, 2002: 171). En este sentido, se puede llegar a concluir que es precisamente la imbricación de discursos historiográficos en la propia obra de ficción lo que ha contribuido a que muchos no acierten o se nieguen a discernir entre el componente ideológico que puede comportar la narración o que su autor pueda respaldar, y sus aspectos estéticos o más puramente formalistas. Este aspecto se halla además especialmente vinculado al modo satírico que, como ya he señalado con anterioridad, ha visto constreñidas sus posibilidades y su reconocimiento crítico por las renuencias de aquéllos que propugnan un inmanentismo ficcional, y reniegan de la interacción dinámica o incorporación de discursos de procedencia diversa en la narrativa. El propio Cortázar se posicionó al respecto, sabedor de la polémica que su novela podría acarrear. De este modo, en su prólogo al libro comenta de forma explícita:

> Por razones obvias habré sido el primero en descubrir que este libro no solamente no parece lo que quiere ser, sino que con frecuencia parece lo que no quiere, y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días. (5)[17]

De capital importancia son también, a este respecto, las declaraciones que Cortázar hizo en su momento sobre la, según él, errónea y frecuente asociación de los conceptos "literatura" y "militancia o compromiso político". En su opinión, no se tratan éstos de elementos forzosamente compenetrados. Lo que es más, se refiere Cortázar igualmente a la equivocada confluencia de ambos en numerosas ocasiones, en tanto un novelista "no se fabrica a base de buenas intenciones y de militancia política, un novelista es un intelectual

---

[16] Más específicamente, se ha venido considerando esta novela como recreación complaciente de la táctica revolucionaria conocida como *foquismo*, que popularizaran Ernesto "Che" Guevara durante la Revolución cubana y, con posterioridad, el filósofo francés Régis Debray. Esta estrategia de lucha se basaba en la actuación anárquica de guerrillas paramilitares en la creencia de que cualquier proceso revolucionario es siempre espontáneo y necesariamente violento. Los personajes de *Libro de Manuel* adoptarán, precisamente, esta singular modalidad de sedición.

[17] Todas las citas tomadas de *Libro de Manuel* proceden de la edición de Orbis publicada en 1984.

creador, es decir, un hombre cuya obra es el fruto de [...] una confrontación con el lenguaje que es su realidad profunda, la realidad verbal que su don narrador utilizará para aprehender la realidad total en todos sus múltiples 'contextos'". De ahí su insistencia en que "la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un 'contenido' revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma" (Shaw, 1999: 15).

En otro orden de cosas, antes de adentrarme en mayor profundidad en el análisis de la novela, es conveniente clarificar la aplicación de "postmodernista" en lo que concierne a *LM*. Sin duda, no es éste un asunto trivial en tanto las obras de Cortázar entran, en función a la naturaleza de los acercamientos teóricos al autor, en diversas taxonomías cronológicas y estéticas. Así, desde la vanguardia, pasando por el modernismo, el Boom, el postmodernismo, e incluso el romanticismo, todas estas denominaciones han encontrado, en mayor o menor grado, cabida como etiquetas recurrentes a la hora de clasificar la obra cortazariana. De forma sintética, como hayan hecho otros muchos críticos, abogo por considerar la obra de Cortázar como si de un espectro evolutivo se tratase. El eclecticismo temático, estético y formal que exhiben la mayoría de sus obras las sitúan en un espacio fronterizo donde se aglutinan las tendencias contemporáneas más variopintas. Como ya indiqué en su momento, se trata ésta de una compleja discusión de gran alcance dentro de la narrativa contemporánea producida en Hispanoamérica. En este sentido, desde la visión totalizadora de Raymond Leslie Williams (1996), con su tendencia a etiquetar toda producción literaria hispanoamericana contemporánea con la denominación de postmodernista, hasta el reticente acercamiento al término postmodernismo de un crítico como Donald Shaw (1999), el panorama se torna especialmente complejo. No obstante, en los últimos años estudiosos de la obra de Cortázar como Neil Larsen, Blanca Anderson o Santiago Juan-Navarro se han decantado favorablemente hacia la utilización del calificativo "postmodernista" a la hora de acercarse a la obra del argentino. En esta línea, Blanca Anderson argumenta que la totalidad de la producción estética cortazariana se fundamenta en la demostración por parte del autor de la imposibilidad de narrar si no es a través de una infinita repetición y reescritura de textos precedentes, aspecto éste coincidente con las más urgentes inquietudes postmodernistas. Para ello, Anderson toma como ejemplo *62/Modelo para armar* (1968), considerada una de las novelas más experimentales de Cortázar, y que la estudiosa define como "un proyecto literario esbozado por el personaje-escritor Morelli en las páginas de *Rayuela* [...]. Para Morelli, específicamente, es importante escribir una 'nueva' historia que atente contra la noción de una individualidad sicológicamente-racionalmente-delimitada" (1990: 14). Más contundente es, sin embargo, la postura de Santiago Juan-Navarro, para quien *LM* es epítome claro de narración postmodernista y, más aún, ejemplo sin parangón de metaficción historiográfica dentro de las letras hispanoamericanas. Formula Juan-Navarro esta afirmación basándose en tres "puntos de referencia" que, en buena medida, articularán gran parte de mi propio estudio de los elementos historiográficos y su función satírica en la novela:

> Three theoretical points of reference allow us to understand Cortázar's late work within the context of postmodern thought: the metahistorians' revision of historical production, the debate regarding the possibility of an aesthetic alternative to global hegemonic culture, and the emergence of self-conscious historical fictions as part of the postmodern literary mainstream. These three conceptualisations of postmodern theory and practice are well exemplified by the works of Hayden White, Fredric Jameson and Linda Hutcheon. (Alazkari, 1999: 173)

Este pronunciado componente historiográfico en *LM* al que alude Juan-Navarro entronca sin duda con la recuperación historiográfica y la crítica más lúdica de la historia contemporánea latinoamericana que Cortázar emprende decididamente en todas sus obras. En este sentido *LM*, última de las novelas de Cortázar, refleja como ninguna de sus publicaciones el tenaz intento de mantener cohesionadas lo que él mismo denomina "la revolución de afuera y la revolución de adentro" (Padilla, 1996: 15). No conviene obviar, en este sentido, y como ya se ha dejado traslucir en párrafos previos, que Cortázar experimentó, como pocos, la formidable presión a la que muchos coetáneos se vieron sometidos ante la disyuntiva de la elección entre "literatura de afanes puramente estéticos" y "littérature engagée". Y pese a su radical defensa de la autonomía literaria por encima de coerciones ideológicas, Cortázar fue un autor claramente comprometido con las causas de la revolución política, económica y social que inspiraron la Revolución Cubana y la lucha y subsiguiente instauración del gobierno sandinista en Nicaragua, que el escritor apoyaría sin reservas.[18] Esta filiación ideológica del autor, que se verá plasmada desde ángulos diversos en sus obras, sin embargo, no es sinónimo de una confianza desmedida y ciega y la consecuente exaltación de las capacidades ilimitadas de la empresa revolucionaria. En consecuencia, sería erróneo tildar la obra de Cortázar de utopista o inocente, aunque ha habido quien así la ha venido considerando. De hecho, *LM* es buena demostración de su percepción lúcida y sobria en lo que concierne a los resultados y posibilidades reales de éxito de cualquier proceso ideológico subversivo. En gran medida, mi acercamiento en este capítulo se fundamenta sobre esta visión más sagaz y escéptica de la historia y el devenir revolucionario en Hispanoamérica que el autor revisa a través del prisma de una textualidad incisivamente satírica.

Hay que subrayar, sin embargo, que Cortázar no es un innovador aislado en este campo de crítica política y social, sino que más bien conecta con una fructífera tendencia en la narrativa contemporánea hispanoamericana dentro de la que se reitera un vago sentimiento de desazón y escepticismo hacia el devenir político de las sociedades latinoamericanas. En este mismo sentido, autores anteriores o coetáneos del escritor que han explotado de forma exhaustiva la forma narrativa de la metaficción historiográfica como Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, José Donoso, Laura Valenzuela, y más recientemente Ricardo Piglia, Diamela Eltit, José Agustín o Tomás Eloy Martínez, expresan en muchas de sus novelas una análoga vacilación sobre la capacidad liberadora de los movimientos revolucionarios. De ahí que en obras tan emblemáticas como *El señor Presidente* (1925), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Yo el Supremo* (1974), *Respiración artificial* (1980), *Lumperica* (1983) o *La novela de Perón* (1985), se retorne incesantemente a la idea de la repetición cíclica de terror y subdesarrollo que aqueja a numerosas comunidades de Latinoamérica.[19] Y sin embargo, si algo

[18] El tópico de la relación entre revolución y literatura es recurrente en el imaginario estético y político del autor como así lo dejan patente muchas de los ensayos donde Cortázar llega a declarar: "si la física o las matemáticas proceden de la hipótesis a la verificación, e incluso postulan elementos irracionales que permiten llegar a resultados verificables en la realidad, ¿por qué el novelista ha de rehusarse estructuras hipotéticas, esquemas puros, telas de araña verbales en las que acaso vendrán a caer las moscas de nuevas y más ricas materias narrativas?" (1984: 73). Otro estudio de notable calidad, aparte del ya citado, sobre la vinculación de Cortázar con el espíritu revolucionario que en su época abanderaban numerosos autores latinoamericanos se encuentra en *Julio Cortázar ante su sociedad* de Joaquín Roy (1974).

[19] Considero necesario aclarar que con este listado diverso de autores y obras que aquí he introducido no pretendo, en modo alguno, situar a todos ellos bajo la denominación genérica de "postmodernismo", si no más bien ilustrar

singulariza la novelística de Cortázar a este respecto y, más en concreto en *LM*, es el decidido enfoque satírico que el escritor le aporta a esta visión menos optimista de los cambios políticos y sociales acontecidos en Hispanoamérica.

En este sentido, la trama de *LM* se desenvuelve en torno a las actividades subversivas de un variopinto grupo de expatriados latinoamericanos —en su mayoría argentinos— en un París de finales de los años 60. Organizados bajo el elocuente apelativo de "La Joda", los personajes de *LM* tramarán un intricado plan para raptar a un personaje de notoriedad social —un diplomático latinoamericano o "Vip"—[20] con el fin ulterior de atraer la atención pública francesa hacia los atropellos que diversos regímenes políticos dictatoriales cometían a lo largo y ancho del subcontinente latinoamericano y de forzar con esta medida la liberación de prisioneros políticos en cárceles latinoamericanas. La pronunciada preferencia de Cortázar hacia personajes colectivos reaparece de nuevo en esta novela donde una entramada polifonía recibe al lector desde las primeras páginas. Los nexos que unen a estos personajes son vagos aunque abundan aquéllos que se encuentran vinculados a través de confusos triángulos amorosos y que, de alguna manera, hacen oscilar el foco de la narración entre las vertientes de lo político y lo sexual. En general, intentar establecer un examen siquiera superficial de cada una de las voces que se entrecruzan en *LM* es una tarea prácticamente imposible dado que no es hasta muy avanzada la narración cuando se comienzan a perfilar datos concretos sobre algunas de ellas.[21] A modo de esbozo general, se puede afirmar que los personajes más sobresalientes se agrupan en función a su mayor o menor proximidad ideológica con la causa agitadora que persiguen. De ahí que se encuentren figuras como la de Lonstein o Andrés que dado su escepticismo permanecen al margen de las actividades del grupo y articulan críticas cáusticas contra éstas. Aquéllos que como Marcos, por el contrario, muestran una mayor adhesión y compromiso, a menudo se sumergen a lo largo de las obras en extensas disquisiciones relativas a estas actividades. Simultáneamente al relato de los afanes revolucionarios de los protagonistas, a lo largo de la novela, los miembros del grupo elaboran una agenda de recortes de prensa con el objeto de preservar la memoria de su tiempo para Manuel, el pequeño de una de las parejas integrantes de la Joda. A medida que avanza la obra, se torna cada vez más evidente que esta agenda no es sino el propio libro del que somos lectores en primera instancia, una novela en la que la narrativa alterna con diversos materiales documentales. Además del collage periodístico que ocupa buena parte de la novela y el que le confiere una fisonomía distintiva, *LM* está estructurado en fragmentos narrativos que dan muestra de una extremada vaguedad referencial y conceptual así como de una peculiar mimesis del acto comunicativo oral. Todo ello impide la detección de una autoridad narrativa estable y, en muchos casos, el establecimiento de los motivos últimos que dinamizan la narración. Como

---

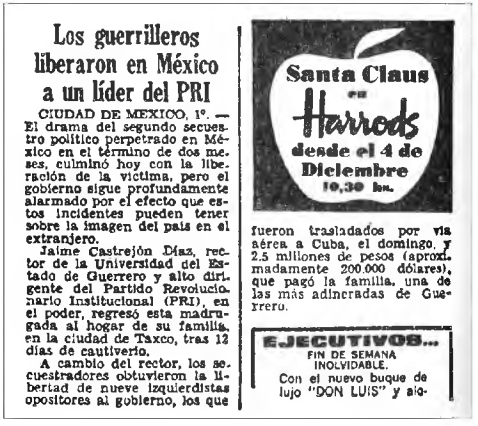
una de las corrientes temáticas más fructíferas y significativas dentro de la literatura producida en Hispanoamérica independientemente del marco estético en el que se muevan o se ubique a sus autores. A este respecto puede resultar muy ilustrativa la consulta del estudio de la evolución de la narrativa latinoamericana en el siglo XX que Gerald Martin emprende en su obra *Journeys through the Labyrinth* (1989).

[20] El término "Vip", así como el también recurrente de "hormigas", forman parte del acervo neologista cortazariano del que en *LM* hallamos numerosos ejemplos. Vip además de su acepción inglesa, aparece asociado en la novela con la palabra "víbora". "Hormigas", por su parte, apunta metafóricamente a aquellos individuos que en un cumplimiento ciego del deber impuesto apoyan regímenes y sistemas totalitarios. De ahí las variantes burlescas de: "hormigastros", "hormigómetras" u "hormicratas".

[21] Sin embargo, un intento de desentrañar esta maraña de voces se localiza en la obra crítica de Blanca Anderson *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar* (1990).

Juan-Navarro declara: "The impression is that of a series of fragments that, as in film montage, require final assembly by the viewer-reader" (Alazraki, 1999: 176).

Junto con la trama abruptamente segmentada y las innovadoras técnicas literarias que contribuyen a acentuar la sensación de drástica ruptura individual y social, la novela presenta una visión análogamente desestructurada de la realidad argentina de finales de los 60 y comienzos de los 70. Acontecimientos políticos de primera magnitud del periodo aparecen yuxtapuestos a sucesos triviales e irrisorios sin que en su yuxtaposición medie ninguna jerarquía de motivos o de orden cronológico riguroso. Quizá la más destacada de estas incongruencias se localiza en la alternancia a lo largo de *LM* de extractos periodísticos que relatan brutales represiones policiales y despóticas acciones políticas con la recurrente noticia de la fuga de unas adolescentes de un reformatorio bonaerense y sus cómicos pormenores. En otras ocasiones, un único extracto de prensa, como el que sigue a continuación, exhibe en sí mismo la futilidad de la elaboración del documento histórico y periodístico sin importar la trascendencia de su contenido al aparecer asociado a reclamos publicitarios que apelan a intereses puramente mercantiles (338):



Los guerrilleros liberaron en México a un líder del PRI

CIUDAD DE MEXICO, 1º. — El drama del segundo secuestro político perpetrado en México en el término de dos meses, culminó hoy con la liberación de la víctima, pero el gobierno sigue profundamente alarmado por el efecto que estos incidentes pueden tener sobre la imagen del país en el extranjero.

Jaime Castrejón Díaz, rector de la Universidad del Estado de Guerrero y alto dirigente del Partido Revolucionario Institucional (PRI), en el poder, regresó esta madrugada al hogar de su familia, en la ciudad de Taxco, tras 12 días de cautiverio.

A cambio del rector, los secuestradores obtuvieron la libertad de nueve izquierdistas opositores al gobierno, los que fueron trasladados por vía aérea a Cuba, el domingo, y 2.5 millones de pesos (aproximadamente 200.000 dólares), que pagó la familia, una de las más adineradas de Guerrero.

Santa Claus en Harrods desde el 4 de Diciembre 10,30 hs.

EJECUTIVOS... FIN DE SEMANA INOLVIDABLE. Con el nuevo buque de lujo "DON LUIS" y ale-

De la novela surge pues una versión discordante con la plasmación y la lectura más convencionales de la historia que favorece la discontinuidad y la irreverencia lúdica frente a perspectivas orgánicas o dogmáticas. Los experimentos que Cortázar emprende con estas formas heterodoxas de interpretación de la historia buscan articular un ludismo que Juan-Navarro considera evocador de los experimentos estéticos cubistas (2000: 177). Ellen McCraken concluye en la misma línea que con este reconocimiento "meta-cómico" de la porosidad e hibridez contemporánea entre los discursos de ficción, periodísticos y

propagandísticos Cortázar preludió la explosión postmodernista que acontecería con posterioridad en el arte hispanoamericano (Paz-Soldán & Castillo, 2001: 142). Por su parte, Juan-Navarro no interpreta esta superposición de discursos políticos y comerciales como un ejercicio paródico por el que Cortázar abogaría por una visión más abierta e iconoclasta del documento periodístico, sino más bien como el rechazo absoluto del autor a este fenómeno. Según Juan-Navarro, la falta de delimitación entre acontecimientos "graves" o "serios" y hechos "triviales" conlleva la insensibilización del público lector hacia los primeros. Curiosamente, esta incapacidad de discernir entre unos y otros por parte de los personajes revolucionarios de *LM* es lo que aboca al fracaso estrepitoso de su empresa revolucionaria.

Asimismo, Cortázar enfatiza las complejidades y subterfugios de los medios de comunicación —en este caso el medio periodístico— y, más fundamentalmente, persigue articular una crítica de la relación latinoamericana con Europa, mediatizada y manipulada a través de la prensa. En el prólogo que da comienzo a la novela, Cortázar arroja una clara acusación en este sentido al referirse a los violentos acontecimientos que tuvieron lugar durante las Olimpiadas celebradas en Munich en 1972, de los que los periódicos europeos se hicieron extenso eco, y la desatención absoluta por parte de la prensa a acontecimientos similares ocurridos en Trelew (Argentina) en la misma época:[22]

> Empiezan a llegar los diarios con enormes titulares, oigo discursos donde los amos de la tierra se permiten lágrimas de cocodrilo más eficaces al deplorar "la violación de la paz olímpica en estos días en que los pueblos olvidan sus querellas y sus diferencias". ¿Olvidan? ¿Quién olvida? Una vez más entra en juego el masaje a escala mundial de los *mass media*. No se oye, no se lee más que Munich, Munich. No hay lugar en sus canales, en sus columnas, en sus mensajes, para decir, entre tantas otras cosas, Trelew. (7)

Esta acerada denuncia no impide, sin embargo, que Cortázar se valga justamente de artículos tomados de diarios para introducir el esencial elemento historiográfico que proporcionará el trasfondo político y cultural sobre el que se deslizan sus personajes. Responde esta estrategia a un extrañamiento paródico al que se ve sometido el fragmento documental arrancado de su "hábitat" original y reubicado en un marco ficcional que, en principio, no le corresponde. Esta práctica concreta la define con minuciosidad el crítico Theo D'Haen:

> When the documentary materials become part of a work of literature, they are estranged from their natural sphere and instead of possessing the ephemerality of a newspaper article —read today and forgotten tomorrow— they are embedded into a work of art which is supposedly eternal and which demands a different and increased kind of attention from the reader. (1983: 92)

En lo que se refiere al tipo de información que brindan paratextualmente los artículos periodísticos en *LM*, éstos pueden ser clasificados de acuerdo con tres vertientes básicas: 1) informaciones que relatan la represión social en países latinoamericanos bajo regímenes militares; 2) datos sobre actos de insurgencia armada contra estas represiones; 3) noticias y anuncios publicitarios de la procedencia más dispar y caracterizados por su extravagancia

[22] Ambos sucesos fueron de naturaleza muy similar en su desarrollo. En Munich el secuestro de atletas israelíes perpetrado por integrantes del grupo palestino Septiembre Negro se saldó con la muerte de secuestrados y secuestradores a manos de la policía alemana. En Trelew un grupo de opositores al régimen dictatorial de Alejandro Agustín Lanusse que trataban de huir del país secuestró un avión con este fin. El hecho que concluyó con la captura y despiadado ajusticiamiento de los responsables del secuestro.

(Alazraki, 1999: 177). La inserción de todos ellos en la novela aporta una particular dinámica truncada a la narración y resalta el artificio visual de la obra. Además, la relación entre texto y paratextos se refuerza por el activo diálogo que los miembros de la Joda entablan con ellos por medio de la traducción de un buen número de éstos del francés, y los comentarios que se producen de forma simultánea a la lectura. El mayor grado de complejidad a este respecto se alcanza en el momento en el que la novela incluye las divergentes glosas que, de un lado, miembros de la Joda, y de otro el Vip y su esposa "la Vipa", emiten sobre un mismo artículo periodístico:

> —Bueno, el *Osservatore Romano* condena severamente los secuestros de diplomáticos.
> —¡Qué belleza! —dice la Vipa juntandolasmanos.
> —Sí señora, el Vaticano ha reaccionado [...]. Aquí está todo lo que dice el padre Mesinone. [...], *sobre los actos de violencia cometidos en América Latina contra representantes de Alemania Federal o de otros países. Violan los derechos fundamentales del hombre, escribe el religioso [...] constituyen "una agresión contra la soberanía del Estado al que representa el agente diplomático [...] como ya había comprendido la civilización griega en una época muy lejana*".
> —Los coroneles saben lo que hacen —dijo la Vipa.
> [...]
> —*Violan los derechos fundamentales del hombre y constituyen una agresión contra la soberanía del Estado al que representa el agente diplomático, como ya lo había comprendido la civilización griega en tiempos antiguos.*
> Qué me pericontás dijo Oscar—, es clavado, apenas tocan los órdenes sacrosantos sale a relucir la Grecia inmortal, la India milenaria y la Roma imperial. (270, 271)

Estas apostillas discordantes promueven la modulación de un doble proceso paródico ya que no sólo el texto periodístico se ve desvirtuado y remodelado en su nuevo contexto físico, sino que es reconceptualizado y, convenientemente manipulado, en función del nuevo discurso donde se inscribe. Sin embargo, cabe destacar que la importancia y el peso atribuido a estos recortes de prensa no es uniforme a lo largo de toda la novela. De hecho, a medida que avanza la narración se observa un creciente desequilibrio entre la ambigüedad y dispersión narrativa predominante en la primera mitad de la obra, frente a una mayor concreción informativa de la segunda mitad donde, repentinamente proliferan todo tipo de documentos: desde un télex que, de forma entrecortada, detalla los encuentros del presidente cubano Fidel Castro con un grupo de estudiantes (289-290), pasando por artículos encabezados por titulares tan heterogéneos como "Le dejó una carta a Dios antes de morir de hambre" (329), "Los guerrilleros liberaron en México a un líder del PRI" (338), "Nuevas bolsas de dormir contemplan una dimensión de dos plazas" (339); hasta gráficas estadísticas que dan cuenta de las ingerencias norteamericanas en la política de sus vecinos del sur (388, 413). En referencia al último de estos aspectos, también es notable la progresiva exacerbación que en el desarrollo de la novela presentan las críticas dirigidas a Estados Unidos. La novela se cierra así con dos columnas de extractos periodísticos procedentes de unas dramáticas entrevistas a las que *LM* nos confronta de forma simultánea: las descripciones que un buen número de presos políticos argentinos hacen de las ominosas torturas sufridas durante sus detenciones y, de forma adyacente, las revelaciones de dos soldados norteamericanos que relatan sus prácticas torturadoras y

brutales en Vietnam y el entrenamiento que para ello recibieron por parte de sus mandos militares.[23]

En términos generales, la raíz del ejercicio satírico de Cortázar tiene mucho en común con las tendencias estéticas e ideológicas surrealistas: bajo la superficie racional se puede acceder a un funcionamiento más genuino de la realidad, más analógico, lúdico y vital. Así, gran parte de sus personajes proceden fundamentalmente por provocación y transgresión, si bien estas posturas de inconformismo desemboquen, en gran medida, en la pérdida de la propia vida, algo que da fe del destilado utopismo del que paradójicamente, y como ya he señalado con anterioridad, algunos estudiosos han acusado a Cortázar. No menos destacado es que, en buena medida, la elaboración satírica de Cortázar se sitúa más en el acto mismo de escritura que en la anécdota narrada o el marco contextual establecido o recreado, aspecto que se resume de forma elocuente en las siguientes palabras del autor: "El alacrán clavándose el aguijón, harto de ser un alacrán, pero necesitado de alacranidad para acabar con el alacrán" (Padilla, 1996: 36). Así, el enfrentamiento se da dentro de sus textos de forma dialógica: balbuceo contra transparencia, absurdo contra claridad y estructura, etc. Buena reflexión sobre esta superficialidad y el uso instrumental de la palabra lo encontramos en la conversación que los personajes de Marcos y Ludmilla mantienen en las siguientes líneas de *LM*:

> Porque las palabras tienen una fuerza terrible, porque la realpolitik es lo único que nos va quedando contra tanto gorila pentagonal y tanto Vip, [...] pensá en el jugo que le han sacado a la palabra Jesús, a la imagen Jesús, comprendé que nosotros necesitamos hoy una palabra taumatúrgica y que la imagen a la que corresponde esa palabra tiene virtudes que reite de la cortisona. [...] Los nombres y las imágenes duran más que lo nombrado o lo representado. (279)

Más allá de las disquisiciones internas de los personajes, las estrategias textuales de las que se vale Cortázar contra la solidificación y entronización de la palabra ("alacrán") son: "el erotismo, la poesía, los sueños y el juego" (Padilla, 1996: 36, 37). Y es precisamente en relación con el último de estos términos, juego, con el que la sátira se compenetra de una forma más evidente en *LM*, en tanto la novela se caracteriza por sus acentuadas dosis de humorismo desenfadado e ironía vitalista, rasgos estos que, en cierto modo, la distancian de las otras dos obras analizadas en esta sección: *The Public Burning* y *The House on the Lagoon*. Relativo a este aspecto, observamos que lejos de la sátira historiográfica "total" sobre los años 50 en Estados Unidos que Coover lleva a cabo en *TPB*, y la sátira más delimitada a circunstancias concretas de la sociedad puertorriqueña que elabora Ferré en *THL*, en *LM* el recurso a lo satírico emana de la exposición del lector a los fragmentos episódicos donde se relatan las extravagantes andanzas y diálogos de sus personajes. Estamos en este caso ante un buen ejemplo de la particular caracterización que Lyotard hiciese de lo satírico como "paganismo" entendiendo por este término una proliferación incesante de discursos basado en juegos lingüísticos a través de los que todo material discursivo es sistemáticamente reutilizado y abiertamente manipulado. Esta capacidad performativa se ve claramente evidenciada en *LM* en tanto el texto se funde literalmente con el con-texto disipando la identidad tradicionalmente escindida de ambos, enfatizando, de este modo, el carácter construido de todo discurso integrado en la obra: sea éste

[23] Se trata ésta de una de las secciones de la novela que más controversias interpretativas reviste. El crudo documentalismo de las entrevistas conmociona el anarquismo formal y la vaguedad retórica que predomina en la mayor parte de la obra, pareciendo integrarse con dificultad en su conjunto general.

ficcional, historiográfico o documental. Dada la versatilidad que exhibe *LM* y su indiscutible propensión a todo tipo de maniobras lúdicas nada tiene de extraño pues, que algunos críticos se hayan aproximado a esta novela de acuerdo con el irónico apotegma "Homo lewdens" (Tittler, 1984; Yovanovich, 1999),[24] concentrándose sobre las características del "humor cómico" (Kovach-Allen, 1984), o considerando los rasgos genéricos más sobresalientes de la novela picaresca (Yovanovich, 1999).

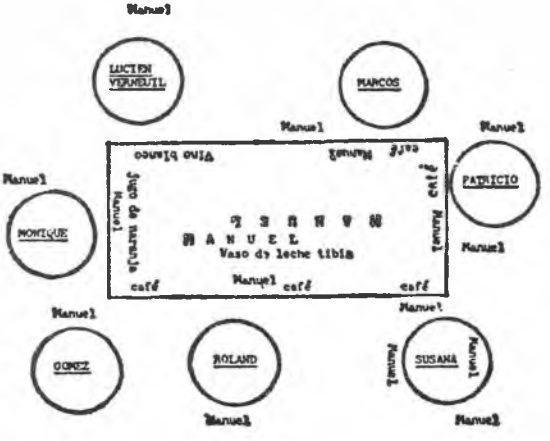
Según Jonathan Tittler, que traza una imbricada taxonomía de la ironía en la literatura latinoamericana más reciente, *LM* se situaría como un tipo de "ironía cinética". De acuerdo con este crítico, el mayor logro de la novela reside en la trabazón existente entre la fuerte carga erótica que, en determinados momentos alcanza la novela, y el mecanismo de la ironía que, en este caso, se hallaría totalmente identificado con el de juego —de ahí la llamativa articulación lingüística de la expresión "homo lewdens"— parodia de "homo sapiens". La introducción de numerosos episodios en los que, de forma retórica o a través de los encuentros amatorios de sus personajes, se abordan aspectos relacionados con tabúes sexuales occidentales como la masturbación, la homosexualidad o el sexo anal permiten "to advocate the incorporation within Western rational discourse of the suppresed unreason — from foreplay to child's play —that engenders and validates that rationality" (161). No se restringe, sin embargo, el ludismo erótico de *LM* a las escenas sexuales de sus personajes, sino que toda la novela hace gala de una extremada promiscuidad textual. De hecho, para Tittler en *LM* Cortázar da ejemplo acabado del fenómeno que Roland Barthes denominase como "la razón de la sinrazón" en contextos discursivos. Según Barthes, es en esta práctica discursiva donde radica el placer del texto en tanto el valor de éste reside en la interacción y juego de los significantes que lo integran más que en la trascendencia atribuida a su significado (2000). Desde este ángulo interpretativo, tanto el acto de escritura como el sexual convergen en una economía en la que los elementos constitutivos se hallan inextricablemente relacionados dando forma a una peculiar configuración de juego textual. En este sentido, el concepto de juego engloba diversas acepciones en *LM*: desde una actividad frívola de cualquier clase, una dimensión ineluctable de verbalización y *poesis*, la irracionalidad necesaria para la generación de argumentos racionales o un gesto de profundas, si bien veladas, consecuencias políticas. Buena muestra de esta serie de conjunciones la encontramos en la siguiente reflexión jocosa y dislocante del personaje Lonstein sobre la naturaleza de las siglas y las organizaciones a las que denominan:

> Mi método es eminentemente racional [...]; la verdadera coordinación y aprovechamiento de estas organizaciones tiene que emanar de las siglas por razones de pura semántica, palabra en la que como notarás está contenida la mántica que es lo que cuenta [...]. WWC designa el Concilio Mundial de Iglesias, yo por estos caminos voy derecho a una revelación que reíte de Wittgenstein. (359, 362)

Por todo ello, Tittler concluye que Cortázar propone en *LM* una magistral síntesis de elementos claramente antitéticos como lo lúcido y lo lúdico, los principios de la realidad y del placer, hasta el punto que "*A Manual for Manuel* might well be characterized as the committed Latin American intellectual's position paper for our moment in the Ironic Age" (171).

[24] Hace converger Tittler en esta denominación el título que Huizinga diese a su estudio sobre el juego en las sociedades humanas: *Homo ludens* (1938) y el término inglés "lewd", "lascivo".

Katharina Erika Kovach-Allen, por su parte, desarrolla un pormenorizado estudio de los diversos tipos humorísticos que explota Cortázar en el grueso de su obra y sitúa el tipo de humor predominante en *LM* dentro de su clasificación general (comic humor, grotesque humor, avant-garde humor, black humor) bajo la categoría de "comic humor".[25] De acuerdo con la lectura de esta crítica, frente al desinhibido despliegue humorístico de obras como *Rayuela*, el humor exhibido en *LM* responde a una utilidad bien determinada: contener y diluir el dramatismo del trasfondo histórico de la novela. Por ello, Kovach-Allen presta particular atención a aquellos episodios donde aparece el personaje del pequeño Manuel que, con su inquieto bullir, trastorna el devenir normal de las intrigas de la Joda, y desplaza la atención de sus componentes de las graves discusiones en torno a truculentos sucesos políticos y sociales hacia los juegos en los que constantemente se halla inmerso el niño. Dentro de una interpretación más global, Kovach-Allen percibe en esta estrategia una inclinación abiertamente anti-climática por la que, tras la construcción de un creciente efecto de intriga, se frustran las expectativas del lector, que es testigo de caricaturescas escenas. Es éste el caso del siguiente diagrama que pretende reflejar una de las reuniones secretas de la Joda donde se observa que, paradójicamente, el mayor énfasis recae en el desplazamiento incesante de Manuel (102):



[25] Lo que distinguiría el "humor cómico" de las restantes categorías sería, según Kovach-Allen, "[that] it provides the means of achieving objectivity and distance, either from one's own life situation or, in the case of a writer, from his own creation, by permitting its user to understand and unify contradictory events in a positive and benign manner. It is also 'the simple humor of understatement'" (1984: 11).

Gordana Yovanovich, por su parte, aboga por una lectura de *LM* de acuerdo con algunos de los parámetros temáticos e ideológicos más representativos de la novela picaresca: retrato y crítica social plasmada a través de las vivencias de los protagonistas, anti-heroicidad de los personajes, acicate didáctico, agresividad verbal, complicidad con el lector, etc. Así, tomando al *Lazarillo de Tormes* como modelo paradigmático, Yovanovich afirma que *LM* avanza a través de una imbricada textura de voces en la que el lector sustenta un papel primordial: "We must hear what each one has to say, and see 'the caso' from the beginning, in a larger context, just as Lazarillo demands from Vuestra Merced" (1999: 96). De forma muy similar a Tittler, la autora se decanta por interpretar *LM* no en función del claro posicionamiento ideológico de Cortázar, sino del irónico descubrimiento que se recrea en *LM* sobre la "irracionalidad" que se enmascara tras muchos de los programas dogmáticos propugnados por ideologías de signo diverso. De acuerdo con esta lectura, "[*A Manual for Manuel* constitutes] a foil to both utopian communism and bourgeois ethics" (70). En resumidas cuentas, si en algo coinciden estos críticos es en resaltar la centralidad del componente lingüístico y el constante sometimiento de éste a distorsiones irónicas y recreaciones lúdicas. Esta visión no es equivalente, sin embargo, a proclamar *LM* como ejemplo de una estética ajena a los materiales historiográficos que parodia, o de un mero ejercicio ontológico sobre el absurdo. Al contrario, la exploración de las posibilidades textuales que ofrece la novela a los discursos documentales y la capacidad crítica y regenerativa de esta interacción sitúan *LM* como un texto con una contundente aproximación política hacia prácticas ideológicas en apariencia opuestas, pero que ocultan análogos procedimientos totalizadores de afianzamiento.

A pesar del interés que sin duda revisten estos estudios, no obstante, no es mi objetivo reproducirlos ni equiparar en su totalidad el humor del que hace buena gala *LM* y los procesos satíricos que lo vertebran, de modo que mi acercamiento a la práctica satírica en *LM* diverge en buena medida de estas conceptualizaciones hasta aquí expuestas. En términos amplios, en *LM* se pueden distinguir al menos tres niveles satíricos íntimamente ligados entre sí en relación con el ejercicio de la metaficción historiográfica. El más visible nos remite a un nivel de crítica más evidente por la que se yuxtaponen algunas de las más crudas referencias sobre torturas y abusos en Latinoamérica con informaciones frívolas e intrascendentes procedentes de la prensa, o puestas en boca de personajes que simbolizan los aparatos políticos represores como son el Vip o los Hormigones, o incluso, en ocasiones, articuladas a través de los propios miembros de la Joda. Se trataría ésta de una sátira más inmediata en su forma, y más convencional en sus implicaciones, cargada de un fuerte componente censor y vigorizada por la forma lúdica que muchas de estas yuxtaposiciones adquieren en la obra. Valga como ejemplo la abrupta concatenación existente entre los comentarios del personaje Lonstein, referentes a los ideales que han formado históricamente el comunismo, y el titular de un diario donde se da cuenta de la falta de libertad de expresión bajo el régimen soviético:

> quieren hacer la revolución para salvar al proletariado y al campesinado y al colonizado y al alienado de eso que con tanta razón llaman imperialismo [...]. Trabajaron como locos para hacer y consolidar la revolución [...], mientras FIN DEL PROCESO DE BUKOVSKY SIETE AÑOS DE PRISIÓN POR DIFUNDIR INFORMACIONES DESFAVORABLES AL REGIMEN SOVIÉTICO. (373-374)

También significativo dentro de este nivel satírico es la inclusión en el "libro de Manuel" de un artículo de prensa en el que se relata un crimen "de homosexuales", en el que se encuentra explicación al suceso en la condición sexual de sus implicados (341). El

personaje de Patricio que propone introducir este extracto, confía en el valor didáctico que habrá de tener para el Manuel adulto, ya que "todavía estamos lejos del día en que un recorte parecido parecerá un cráneo de neandertal o algo por el estilo..." (340). Estos dos ejemplos, como mencionaba, se adecuan de una forma más visible a un tipo satírico formalista, puesto que su finalidad enjuiciadora y reprensora es ostensible dado que, al menos en apariencia, se formula desde un posicionamiento ideológico estable. De esta manera, la cara más oscura del sistema comunista soviético, así como la discriminación ofensiva y burlesca sufrida por los homosexuales en Argentina, se convierten en objeto de un ataque satírico abierto en la narrativa.

De forma más solapada, sin embargo, se manifiestan los otros dos niveles a los que dedicaré un mayor espacio dada su coincidencia con las características generales de lo que, en su momento, he perfilado como sátira postmodernista. En este sentido, mi punto de disyunción respecto a otros acercamientos a *LM* radica en abordar su lectura desde una nueva perspectiva que, hasta el momento actual, no creo se haya acometido en profundidad, esto es, las hondas implicaciones satíricas de la novela en su tratamiento de los excesos y desatinos revolucionarios de las facciones insurgentes de las que Cortázar se ocupa. Y éste es el segundo de los niveles a los que me referiré. La patente desatención a este tópico, uno de los elementos más destacados de *LM*, por parte de la crítica encuentra su origen en la enconada fijación de la mayoría en el arraigado compromiso político de Cortázar, ya suficientemente comentado que, en su defensa a ultranza de posicionamientos de izquierda, ha provocado que se haya tendido a concentrar toda reflexión crítica sobre su obra en cualquier elemento que refleje esta particular postura ideológica del autor.[26] Por último, un tercer nivel abarcador de los dos anteriores está relacionado con la dimensión receptora de la novela. Así *LM* está cargado de alusiones históricas y sociales veladas y guiños irónicos diversos que desafían la capacidad lectora de manera constante, buscando de una manera obvia la descentralización de la propia entidad narrativa y de la figura del lector. De esta forma, reside en manos de éste último la decisión de determinar si *LM* es un alegato político de apoyo a los movimientos armados revolucionarios o, si al contrario, se trata más bien de una mofa abierta a las maniobras vanas de núcleos combativos de resistencia que, ubicados en el corazón de la sociedad burguesa parisiense de los 70, sólo de forma muy distante alcanzan a comprender e identificarse con sus compatriotas que, al otro lado del Atlántico, padecen los vejámenes de gobiernos dictatoriales.

De forma muy destacada, el discurso paródico que acompaña la crítica satírica dentro de la modalidad narrativa de la metaficción historiográfica, en el caso concreto de *LM*, se modula en función ya no sólo al cuestionamiento de lecturas o prácticas historiográficas determinadas como puede ser el caso en *TPB* o *THL*, sino a cómo una facción o grupo dado puede manipular o acomodar dichas formas historiográficas para un fin concreto, incluso si éste en apariencia, es justificable o incluso deseable. En referencia a la segunda de las dimensiones a las que he aludido más arriba, este aspecto es particularmente manifiesto. Los miembros de la Joda se proponen una empresa por igual crítica de los atropellos

[26] Resulta llamativo cómo el propio Cortázar en más de una ocasión declaró su visión más bien pesimista sobre las posibilidades genuinas de liberación del ser humano fuera por medio de la revolución real o estética. Así, en referencia al interminable catálogo de alternativas que se ofrece al lector en *Rayuela*, comenta: "[it] shows to what extent the attempt is doomed to failure, in the sense that it isn't that easy for one to unburden oneself of the whole Judaeo-Christian tradition one has inherited and been shaped by" (Harss, 1966: 26). No cabe duda que, a otro nivel de cosas, estas afirmaciones son igualmente válidas en relación con *LM*.

dictatoriales en muchas zonas de América Latina —con apoyo de las políticas externas estadounidenses— y de la mediocridad e hipocresía de la sociedad burguesa europea, cómplice de las primeros por su falta de condena a estos. No obstante, desde las primeras páginas de la narrativa se detecta un acercamiento satírico a las estrategias de las que se valdrán los componentes de la Joda para llevar a cabo su peculiar oposición contra el orden imperante que deploran. Así que durante buena parte de la novela se detallan —siempre por boca de alguno de los personajes— las peculiares actividades subversivas que acomete el grupo en París. Las más cómicas entre éstas consisten en la irrupción por parte de algún miembro de la Joda en lugares públicos subvirtiendo el orden o decoro requeridos o, consensualmente acordados de acuerdo con las características del lugar o las actividades que se desarrollan en él rutinariamente. Así, los personajes de Patricio, Lucien y Gómez emprenden un desenfrenado recorrido por cines, óperas, restaurantes y medios de transporte en los que insistentemente buscan deslumbrar al resto de usuarios. El siguiente párrafo recoge la actuación turbulenta de Patricio en una sala de cine durante la proyección de una película y sus posteriores y sorprendentes resultados:

> Hay que aprovechar el estado de rapto, de arrobo si me seguis, para que el anticlímax sea más positivo, en ese momento justo Patricio se levanta y produce un espantoso alarido que dura y dura y dura y qué pasa, luces, hay un loco, llamen a la policía, es un epiléptico. [...] un extranjero, seguro que es un negro, [...] sí, no ve que tiene el pelo enrulado, un argelino, y usted por qué se puso a gritar
> —¿Yo? —dijo Patricio.
> —Sí, usted [...]
> A veces me pasa [...] pero no es culpa mía, tengo un certificado.
> Lo del certificado hizo efecto como siempre en Francia. (62-63, 64)

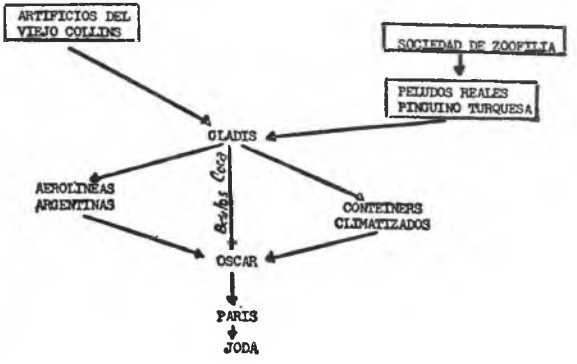
De forma paralela, Lucien interrumpe el trayecto normal de un desplazamiento en autobús felicitando y agradeciendo al conductor por su profesionalidad, ocasionando una airada respuesta por ello:

> "Usted maneja el vehículo con un sentido de la responsabilidad que no todos los conductores demuestran en estos tiempos. [...] No puedo descender del autobús sin primero manifestarle mi reconocimiento". [...] Subvariantes del *environment* (especialmente viejas y señores con rosetas de la Legión de Honor): Que venga la policía/Ya no hay respeto (sub-sub-variante: ... religión)/[...] nos va a hacer llegar tarde a la oficina (múltiples infra-variantes)/Puteadas y amenazas. (68)

En la misma línea, Gómez genera una encendida polémica en un selecto restaurante comiendo de pie —"lo hago por mi prójimo, y espero que mi prójimo aprenda a vivir de pie"— lo que provoca que sus estupefactos regentes le inviten, sin éxito, a dejar el local (69-70). La enorme hilaridad que despiertan estas escenas nos remite en primera instancia a una sátira inmediata de las clases medias francesas que, enfrentadas a las extravagantes perturbaciones ocasionadas por la Joda, muestran una capacidad de reacción extremadamente limitada y siempre en acuerdo con normas de actuación muy restringidas socialmente. Sin embargo, tras esta más perceptible invectiva contra un estrato social anquilosado por las continencias culturales, se esconde una crítica más desencantada y si cabe más dura. Y si, en gran medida, es el lector el que se convierte en responsable de desenmascarar esta situación a lo largo de la narración, algunas voces dentro del relato también apuntan en la misma dirección aun sin parecer muy conscientes de las implicaciones que comportan tales críticas. Es el caso de un miembro de la Joda que, ante el relato de estos pintorescos acontecimientos, evoca la figura de individuos que dan su vida

por reivindicaciones en pro de reformas sociales y políticas: "Un muchacho se suicidó incendiándose vivo en Lille, para protestar por el estado de cosas en Francia y es el segundo en el país" (69). Más adelante, igualmente, el personaje de Andrés abordará directamente la cuestión al preguntarse: "¿No estaremos, muchos de nosotros, queriendo romper los moldes burgueses a bases de nostalgias igualmente burguesas?" (181). Estas visiones escépticas se dirigen contra la propia Joda que en *LM* refleja lúdicamente el enorme auge de los movimientos de revuelta y lucha social de la época. Esta crítica subrepticia hacia el histrionismo y vacuidad de los actos emprendidos por la Joda, sin embargo, encuentra una réplica en la voz de Marcos que arguye con un metaforismo jactancioso: "Gota a gota se forman los mares y los granos de arena terminarán siendo roca cubierta de musgo o algo por el estilo. Jan Palach hubo uno..." (69). En cualquier caso, estos breves episodios de reflexión metafictiva no son más que esporádicos a lo largo de la narrativa y siempre permanecerán aislados, como a la espera de la aportación o enjuiciamiento lector que aventure una reflexión sobre sus verdaderas implicaciones. En términos generales, recoge así pues Cortázar el sentir insurrecto de un periodo a través del mecanismo de la parodia, en tanto que muchos de los recortes de prensa insertos a lo largo de la novela sirven de trasfondo político explicativo a las actividades desarrolladas por la Joda.

Estos pequeños actos de disrupción arriba referidos son, sin embargo, preludio de lo que se denominará como la Gran Joda —el rapto del dirigente diplomático latinoamericano apodado Vip. Sin embargo, los preparativos para la consecución de esta maniobra no están exentos de la excentricidad de todos los actos que caracterizan a la Joda. De este modo la financiación del secuestro, procedente de Argentina, se camuflará en cámaras frigoríficas conteniendo un pingüino austral y dos peludos (armadillos), que viajarán como presunta donación argentina al zoológico francés de Vicennes. Esta compleja e insólita operación, parodia de la trama policíaca más genuina, desencadenará multitud de malentendidos y situaciones grotescas apareciendo sintetizados sus pormenores operativos en el siguiente esquema (121):



Una vez completada la serie de estrategias aquí detalladas, su resultado será cuando menos curioso en tanto que, si efectivamente la Joda consigue blanquear el dinero oculto en los "conteiners" climatizados, el pingüino pasará a formar parte integrante de los encuentros del grupo: "Desde el baño vino un graznido terrible y Gladis se precipitó a abrir el paquete de pescado que había traído como buena conocedora, la reunión empezaba a tomar un ritmo resueltamente ameno" (191). La conclusión de esta operación tendrá dos frentes, uno abiertamente cómico —con la huida del pingüino que romperá por momentos la monotonía de las calles parisienses— y otro trágico, Marcos resultará muerto durante el rescate del Vip emprendido por la policía y los "hormigones". Pese a este último descalabro y al fracaso general de la empresa —si bien en la novela no se llega a aclarar si el secuestro provoca algún resultado cierto— afirmará Gómez: "Fue la Gran Joda, viejo, y es lo que cuenta, lo único que cuenta hasta la próxima" (390). Es decir, el afán efectista de los miembros de la Joda parece superar claramente a un verdadero compromiso político. Es justamente esta ambigüedad entre la inmovilidad burguesa que los miembros de la Joda rechazan —pero que en realidad exhiben constantemente— y la revolución abierta que teóricamente profesan, la que confiere a la novela su dimensión más profundamente satírica. A modo de refuerzo, el hecho de que la novela quede en gran manera inconclusa —los relacionados con el secuestro no parecen haber sido sancionados por el rapto del Vip— mientras se inserta el recorte de prensa donde se relatan las brutales torturas infligidas a reos argentinos, alude a la desigualdad de condiciones entre los revolucionarios residentes en países como Francia —claramente aburguesados— y aquéllos que habitan en zonas bajo regímenes opresores. Se ahonda entonces aún más si cabe la distancia irónica entre una penosa "realidad histórica" y el ideal revolucionario parodiado y satirizado en *LM*.

En cualquier caso, y en línea con las características más sobresalientes de la "sátira historiográfica", que ocupa un lugar tan central dentro de la narrativa postmodernista, observamos que en *LM* los procesos históricos y su plasmación son concebidos como fenómenos dinámicos cuyas posibles interpretaciones son dispares y jamás uniformes. Asimismo, a través del relato tan caricaturesco que Cortázar hace de los componentes de la Joda en *LM* hay una dislocación clara de la concepción materialista-marxista de lo histórico, epistemología con la que, paradójicamente, los protagonistas de la novela podrían reconocerse dadas sus tendencias ideológicas. Sin embargo, y si bien es evidente que Cortázar se aproxima a la revolución social y política de los 60 con una evidente percepción satírica, rayana en la ridiculización más absoluta, no parece con ello tratar de desacreditar dichos movimientos. Al contrario, y en una línea que sin duda lo liga con una perspectiva postmodernista, en *LM* no se conceden, en líneas generales, respuestas claras, sino que se apunta hacia la enorme complejidad y al gran número de posicionamientos que, ante situaciones dadas, se pueden adoptar.

No es solamente a través de las excéntricas actividades de la Joda, sin embargo, que se desata todo el potencial satírico de *LM*. Así, una de las voces protagónicas más complejas de la novela, Lonstein, encarnará una ambigua postura crítica hacia sus compañeros, y articulará una serie de poderosos comentarios metaficticios sobre algunos de los aspectos ideológicos más significativos de la novela. Apodado jocosamente por sus compañeros como "el rabinito", Lonstein constituye una voz discordante en el conjunto de la Joda. Sólo participará en sus actividades de forma muy periférica, al tiempo que instiga afiladas críticas contra éstas. Buena prueba de ello es la ilustrativa definición del concepto

"historia" que aportará este personaje en un momento dado, y que recoge magistralmente la esencia de teorías historiográficas como las de Hayden White o Stephen Greenblatt: "La historia es una increíble cantidad de manotazos por todos lados, algunos agarran la manija y otros se quedan con los dedos en el aire, pero cuando sumás el todo por ahí te da la revolución francesa o el Moncada" (250).[27] De forma implícita, con esta visión de lo que entrañan los procesos históricos, Lonstein refrenda, al tiempo que derriba, los parámetros por los que se rigen sus compañeros de la Joda en sus propósitos y actuaciones. Su aparente conformismo ante el devenir histórico —"algunos agarran la manija y otros se quedan con los dedos en el aire"— no es más que el reconocimiento de una dinámica perpetuada y, de alguna manera, también la prevención contra la sustitución cíclica de sistemas ideológicos dada la irremediable tendencia de éstos a fortificarse. En este sentido se inclina Lonstein en el diálogo que mantiene con el personaje de "el que te dije" en el que ataca frontalmente el ingenuo idealismo que ampara los objetivos de la Joda:[28]

> Ahí los tenés a los muchachos, los estás viendo jugarse, y entonces qué; si llegan a salirse con la suya, y aquí vuelvo a extrapolar y me imagino la Grandísima Joda Definitiva, entonces pasará una vez más lo de siempre, endurecimiento ideológico, rigor mortis de la vida cotidiana, mojigatería, no diga malas palabras compañero, burocracia del sexo y sexualidad a horario de la burocracia, todo tan sabido, viejo. [...] Quieren una revolución para algo que después no serán capaces de consolidar, ni siquiera de definir. En la ideología todo perfecto, claro, la teoría y la praxis a punto... (248)

Sin embargo, no se trata por este posicionamiento Lonstein de la contrapartida conservadora o reaccionaria del grupo, sino que Cortázar opta por reflejar en él las coordenadas de una revolución autónoma de naturaleza puramente intelectual. Es decir, frente al activismo decidido de sus compañeros, Lonstein encarna un escepticismo absoluto pero también, en cierta medida, crucial para la interpretación de la novela. No obstante, como en todo lo que concierne a *LM*, la proliferación de elementos antagónicos de naturaleza irónica en el retrato de Lonstein también es notoria. Así, se observa que el marcado intelectualismo del personaje se sustenta sobre tres inusuales pilares: 1) elogio del onanismo ("la legitimidad del onanismo no solamente vale por eso [la revolución marxista], sino porque ayuda a las otras muchas fracturas que hay que practicar en el esquema del ántropos", 238); 2) la acuñación de crípticos neologismos (boex, fortán, copén, etc.), y 3) un extraño hongo que cultiva con especial delectación y al que dedica todos sus desvelos mientras sus compañeros debaten los pormenores del secuestro del Vip (194-196, 355). Su particular fuerza agitadora radica pues en extensos discursos versando exclusivamente sobre estos tres aspectos, algo que los restantes personajes buscan eludir, dada la densidad y surrealismo de tales disquisiciones. Su peculiar obsesión hacia el hongo —que aparece burlonamente relacionada con su invocación constante del onanismo— es particularmente humorística. Lo defiende así ante la acusación de su posible naturaleza alucinógena: "Este

---

[27] El asalto al cuartel de Moncada constituyó la primera revuelta armada, infructuosa, de los revolucionarios cubanos contra el gobierno del dictador Fulgencio Batista en julio de 1953.

[28] Hasta este momento no me he referido al personaje de "el que te dije", al que a lo largo de toda la novela sólo se alude con esta expresión. Nunca se le llega a otorgar un nombre propio. No se trata más que de otro de los numerosísimos mecanismos humorísticos de *LM*, y su nombre se trata de un modismo conversacional de carácter irónico, típicamente argentino, para referirse a alguien nombrado con anterioridad en el discurso. El hecho de que la novela se abra precisamente con una alusión a este personaje —"por lo demás era como si el que te dije hubiera tenido la intención de narrar algunas cosas..." (9)— apunta hacia la naturaleza rompedora y crítica del conjunto de la narrativa.

hongo no tiene nada de alucinógeno, dijo indignado Lonstein, es un *lapsus prolapsus igneus*, como cualquiera sabe..." (194).

De alguna manera, nos encontramos entonces ante un personaje arquetípico de la postmodernidad: rechaza valores atávicos sin proponer nada que los sustituya o supere o, al menos, nada a lo que se le pueda asignar la entidad de valor moral o ideológico. Sin embargo, justamente a la pregunta que se plantea ante la inclusión de este excéntrico personaje: ¿es el pensamiento de Lonstein una contrapartida paródico-satírica al ideario político de la Joda y, por lo tanto, también a los movimientos revolucionarios de los 60 o, por el contrario, una crítica a eruditismos exacerbados y vacuos?, no se obtiene respuesta sencilla ni definitiva. Tanto una vertiente crítica como otra se ven recogidas en *LM*. Por una parte, las extravagancias intelectuales de Lonstein corren paralelas a los avatares revolucionarios de sus compañeros a modo de deformación paródica, y como crítica satírica de empresas que, bajo su aparente racionalidad, enmascaran una dudosa coherencia o finalidad. Por otra parte, no obstante, Lonstein ve tambalear a su vez sus peculiares doctrinas cuando Andrés cree descubrir en su crónica excentricidad un trasfondo de búsqueda ulterior: "Al final no sos tan diferente de nosotros, me estás pidiendo coherencia y cohesión [...]. De golpe estás del lado de ellos [del núcleo central de la Joda], la lógica y las buenas razones" (362-363). En última instancia, se puede afirmar que Lonstein aglutina todas las contradicciones que exhibe la novela y concluye como ella, es decir, abierta a todo tipo de lecturas e inconclusa en su desarrollo.

El último de los aspectos que analizaré en relación con la sátira en *LM* se refiere al intenso componente erótico que contiene la novela. Se fundamenta éste en las numerosas y detalladas escenas de sexo entre algunos de sus personajes, y en la ruptura de tabúes que se lleva a cabo, por medio de la descripción de dichas relaciones, o a través de discusiones retóricas sobre cuestiones sexuales (220-229; 305-312). Como ya mencioné líneas antes, entre la rehabilitación de pulsiones sexuales reprimidas destaca la celebración que hace Lonstein de la masturbación ("tabú Onán") y de la homosexualidad, pero también los explícitos encuentros sexuales en los que personajes como Francine y Andrés o Marcos y Ludmilla, exploran alternativas amatorias diversas. En este sentido, a lo largo de estas relaciones se equipara, de forma implícita, el sexo a la política o, más concretamente, a la actividad revolucionaria. De esta manera, Lonstein increpa a Andrés por sus reticencias cuando el primero pronuncia un alegato favorable al onanismo seguido de una detallada descripción sobre diversas prácticas masturbatorias: "Cabrón, cobarde, vos y todo el resto; y después quieren hacer la revolución y echar a bajo los ídolos del imperialismo o como carajo les llamen, incapaces de mirarse de veras en un espejo, rápidos para el gatillo pero mierdosos como un helado de frambuesa (que son los que más odio), cuando se trata de la verdadera pelea, la espeleológica" (240).

De forma similar, Andrés, en conversación con Ludmilla, sostiene que la revolución ideológica que desde la literatura algunos autores han pretendido emprender o apoyar no siempre equivale a una paralela apertura en lo que se refiere a asuntos sexuales. Cuestión ésta que según él se plasmaría más claramente en los escrúpulos lingüísticos que mostrarían ciertas "novelas revolucionarias" en materia sexual:

> Porque también hay hormigas en el idioma, polaquita, no basta con bajarle la cresta a los Vip si vamos a seguir prisioneros del sistema, por ahí en novelas uruguayas, peruanas o bonaerenses muy revolucionarias de tema para afuera leés por ejemplo que una muchacha tenía una vulva velluda, como si esa palabra pudiera pronunciarse o hasta pensarse sin aceptar al mismo tiempo el sistema por el lado de adentro... (302)

De nuevo el exceso cómico de todas estas afirmaciones, junto con el trasfondo de crítica genuina a lo mucho que de parcialmente revolucionario o aparente pueden esconder movimientos sociales como los producidos en la década de los 60 producen, por lo tanto, una imprecisa crítica satírica que puede interpretarse de forma muy dispar. La explosión y la contención se convierten pues en dos polos que parecen recibir el mismo grado de detracción, sin que ninguna alternativa se presente como posible sustituta. El placer de la superación de las imposiciones sociales y culturales se plasma ya no sólo en el carácter lingüísticamente orgiástico de la narración misma, sino en la demolición de posicionamientos ideológicos independientemente de cuál sea su naturaleza. Nuevamente en lo referente al erotismo, sin embargo, al igual que ocurriese con los discursos intelectualistas de Lonstein y con las prácticas revolucionarias del resto de la Joda, *LM* se cerrará con el fracaso del ideal liberador sexual que proclaman sus propugnadores. Es éste, por ejemplo, el caso de Andrés que tras una noche de lujuria con su amante Francine se siente impelido a ir en busca de Ludmilla, su original pareja. Es, de hecho, esta urgencia de recuperar el cariño y amor de Ludmilla, y no el deseo de colaborar activamente con sus compañeros en el secuestro del Vip, el que provoca que finalmente se reúna con ellos.

Asimismo, el texto, por boca de sus personajes, recoge una amplia parodia de discursos precedentes relacionados a tipos diversos de transgresiones sexuales. Así Sacher-Masoch, el marqués de Sade, o Freud son recurrentemente evocados como aval "científico" de las diatribas sexuales en las que se sumergen algunos de los personajes. Igualmente, Cortázar engloba implícitamente en su acercamiento las provocadoras tendencias teóricas que dominaban en los 60 y 70 y, más particularmente en Francia, con autores como Foucault, Barthes, Deleuze y Guattari o Derrida. De esta manera, en buena medida, muchas de las proposiciones de estos estudiosos enlazan con las inquietudes manifestadas en *LM*. Sin profundizar en esta cuestión, es interesante destacar los paralelismos entre la continua exploración lúdica que Cortázar hace del concepto de "transgresión" en *LM*, y la valía que Foucault advierte en este mismo concepto: "Perhaps one day transgression will seem as decisive for our culture, as much part of its soil, as the experience of contradiction was at an earlier time for dialectical thought" (1963: 33). Sorprendentemente, tan sólo una década después de que Foucault formulase esta aclamación sobre las potencialidades de la transgresión, Cortázar recogería el testigo y plasmaría en su literatura —y en particular en *LM*— un afán de exceso verbal e ideológico que se niega a ser restringido y que siempre aspira a un mayor derroche de desmesura y ruptura.

Por último, en referencia al tercero de los niveles satíricos en *LM* a los que en un principio aludí, resulta evidente que tras lo expuesto se puede ver el claro proyecto de Cortázar de implicar al lector y de forzar su participación activa a lo largo de la narrativa. La sátira residiría en este caso en la ya reiterada ambigüedad que domina el total de la narración. Si por momentos se modulan obvias críticas a los excesos revolucionarios, también claramente se rebate satíricamente la posición contraria, esto es, la permanencia en una dimensión exclusivamente intelectualista, crítica pero no participativa. Con ello, la deconstrucción de sistemas y valores y el reconocimiento de la contingencia sobre la que se asientan todos los sistemas ideológicos y sociales trasciende los límites físicos de la propia narrativa. Aunque muy sutilmente, la propia narración nos aporta en ocasiones las claves para esta ecléctica y abierta interpretación de dislocación total: "De golpe hasta el hongo tenía un sentido, el absurdo total del rabinito exigiendo reverencia a algo que Lucien Verneuil no comprendería jamás, pero Lucien podía a su vez estar metido en un sistema

que nadie conocía, acaso ni él mismo, acatando oscuras obediencias a lo que creía razón pura y práctica dialéctica..." (325).

Para concluir, tan sólo señalar que, por todo lo dicho, *LM* es una de las narrativas postmodernistas que más certeramente se embarca en la exploración tanto de los modos historiográficos que subyacen al dificultoso panorama de la sociedad de su tiempo, así como al fondo ideológico que domina muchos de los movimientos —de signo diverso— que en la época predominaban. Como también he señalado, el ludismo exacerbado que Cortázar hace patente en *LM* viene articulado por una confusa trabazón entre modos discursivos diversos. De hecho, resulta claramente infructuoso tratar de hallar escisiones drásticas entre humor, parodia, sátira, grotesco, etc. sin que tal empresa resulte arbitraria. Pese a ello, no cabe duda que las numerosas subversiones historiográficas que Cortázar emprende en *LM* se adecuan claramente a las premisas trazadas en torno a la conceptualización de sátira postmodernista en el primer capítulo de este estudio. De este modo, la aprensión paródica de textos historiográficos se ve concadenada a un ejercicio satírico que señala insistentemente hacia las construcciones discursivas e ideológicas dominantes en una época cultural vivenciada por el propio autor. Además, la constante metamorfosis a las que ideas y conceptos de lo más dispar se ven sometidos en la narrativa, nos remite a un universo anárquico donde nociones como didactismo, moralidad o agresividad sólo tienen cabida como mecanismos que son aprovechados como fuente de amplias posibilidades humorísticas o satíricas. Así, como en la mayoría de las obras postmodernistas donde la sátira postmodernista ocupa un lugar privilegiado, en *LM* si se puede hablar de "ataque", éste, la mayoría de las veces, va encaminado a batirse contra sus propios principios evidenciando sus incongruencias y arbitrariedades.

En resumidas cuentas, no es fácil afrontar el análisis de una novela como *Libro de Manuel* sin participar de su anarquía discursiva. De ahí que, a diferencia de lo que ocurre con otras narrativas postmodernistas que se encuadran dentro del concepto de metaficción historiográfica, y en las cuales se da una revisión satírica de los procesos historiográficos que abordan, en *LM* es complejo delimitar con exactitud cada uno de los mecanismos y dimensiones que se explotan a este respecto. No obstante, podemos afirmar que el proyecto estético de Cortázar radica en someter al lector a un simultáneo y difuso proceso de afirmación y destrucción de principios y visiones culturalmente adquiridas algo que, sin duda, revela en sí mismo mucho de satírico y postmodernista.

The Public Burning: *dialécticas historiográficas de la Guerra Fría*

The Public Burning (1977) es una de las obras indispensables dentro de la producción del norteamericano Robert Coover, autor de un nutrido número de novelas, obras dramáticas y relatos cortos que, de forma unánime, han recibido el calificativo de postmodernistas. En este sentido, Coover se ha visto erigido como figura canónica de la literatura postmodernista —pese a lo controvertido que pueda resultar el uso del término "canónico" en el marco postmoderno. El propio Coover ha enfatizado en diversas ocasiones su proximidad a las premisas rupturistas y revisionistas del postmodernismo que señalan una profunda reconceptualización de los acercamientos de tendencia más positivista a los conceptos de "realidad" y "verdad". No obstante, contrariamente a las visiones más exclusivistas del fenómeno postmoderno, Coover considera que éste y su propio estilo

narrativo se inscriben como continuadores de una ya constituida tradición literaria de experimentalismo de amplia trayectoria. Así, en unas declaraciones al *Publishers Weekly*, comenta, no sin cierta ironía, que

> I am really, truly, in pursuit of the mainstream. Most of what we call experimental actually has been precisely traditional in the sense that it's gone back to old forms to find its new form [...] It's a rediscovery of that total range of what narrative can be, what it is when we put words and sentences in a sequential order to create a sense of movement —narrative always moves. But at the same time, I also think of myself as experimental in the sense that I want to test out these forms all the time. (Geyh, 1998: 226)

Es decir, Coover concibe su afán narrativo como una reapropiación y renovación constante de estructuras y formas pretéritas, algo que constituirá, según él, la esencia central dinámica de todo ente literario. La propia formación académica del escritor lo pone en estrecha relación con las formas literarias experimentales de escritores hispanoamericanos como Miguel Ángel Asturias —sobre el que elaboró su tesis doctoral— Jorge Luis Borges, José Donoso o Gabriel García Márquez, autores de los que Coover ha declarado sentirse tributario. El autor norteamericano primará pues de forma destacada las interpretaciones performativas, dinámicas y más extremadamente carnavalescas del mundo y los discursos que lo articulan. Así, es característica de la mayor parte de su producción la extremada versatilidad a la que somete al lenguaje dando lugar, con frecuencia a "structures [that] emphasize a fluid movement between private and public experience, memory, imagination, and the collectivelly perceived archetypes of myth, literature and pop culture" (McCaffery 1986: 310). En gran parte de su narrativa Coover aborda irónicamente la necesidad humana de establecer estructuras narrativas coherentes capaces de dar forma y limitar la multiplicidad de fenómenos que constituyen el mundo. De forma más concreta, sin embargo, delatar la banalidad de este empeño totalizador es la línea que Coover explora de una forma más exhaustiva en la totalidad de sus obras recurriendo para ello a las más diversas técnicas narrativas. Es éste el caso de novelas como *The Origin of the Brunists* (1966) o *Gerald's Party* (1986) donde las realidades que sustentan una percepción uniforme de unos determinados eventos se ven radicalmente despojadas de una apoyatura epistemológica tradicional cimentada en una lógica causal y progresiva. Este interés evidente del autor por desvelar la arbitrariedad que subyace a cualquier entidad cultural, lo ha conducido a una recurrente incorporación paródica de un buen elenco de eclécticos discursos en sus novelas. Este aspecto central de su narrativa se ve refrendado por el propio Coover al afirmar:

> The pop-culture we absorb in childhood —and I'd include all the pop-religions as web— goes on affecting the way we respond to the world or talk about it for the rest of our lives. And this mythology of ours, this unwritten Bible, is being constantly reinforced by books and newspapers, films, television, advertisements, politicians, teachers, and so on. So working inside these forms is a way of staying close to the bone. (Cope & Green, 1981: 54)

La intricada textura discursiva que sustenta nuestro acercamiento y sistematización del mundo desemboca pues en la imposición de estructuras de lectura unívoca y de pretensión dogmática. Frente a esta postura, a todas luces predominante, Coover yuxtapone lecturas e interpretaciones de exacerbada naturaleza lúdica y polifónica, aspectos que han llevado a críticos como Jackson Cope a hablar de las "cualidades circenses" dominantes en la constitución formal y caracterológica en *The Public Burning* (1986: 68). De forma análoga,

el crítico Heinz Ickstadt sitúa el quebrantamiento de convenciones narratológicas y temáticas en el mismo centro de la empresa estética de Coover. En este sentido, según Ickstadt, si algún término es válido a la hora de sintetizar la naturaleza de la ficción de Coover éste es sin duda el de "juego" puesto que, "... for him, writing is a game —a game that can be played in many different ways" (2001: 353). La transgresión de los límites entre distintas entidades genéricas y modalidades discursivas se constituye así como uno de los motivos esenciales en cualquier aproximación a la obra de este autor. En cualquier caso, se puede concluir que el incentivo que impulsa buena parte de la obra de Coover responde a una relectura sistemática de los modos facciosos por los cuales se han venido consolidando las diversas epistemologías que sostienen toda construcción discursiva. La detección del peligro que entrañaría la sedimentación de estos modos, y la necesidad de superar el poder coercitivo que de ellos se desprende, ha llevado a Coover a recurrir de forma reiterada a una muy amplia recuperación paródica de discursos. Esta estrategia narrativa, crucial en su obra es, como ya se ha indicado en su momento, también primordial para una comprensión y acercamiento más adecuado al postmodernismo.

Menos reconocido, pero de igual o mayor relevancia, es la preeminencia que Coover concede al elemento satírico en sus más diversas modalidades y vertientes. En términos generales, el uso y funcionalidad del modo satírico en gran parte de sus novelas oscila entre las aproximaciones más realistas en *The Origin of the Brunists* al enorme despliegue textual de esencia lúdica que se hilvana a lo largo de *The Public Burning* o en *A Political Fable* (1980). Para Coover, el mismo acto de narrar es equivalente a "a fierce public exorcism" (*TPB*, 1977: 4), donde sucesos e ideologías de entidad mítica se desvanecen, al ser sometidos a un proceso secularizador y desublimador de reescritura donde los componentes satíricos juegan una posición primordial.[29] Es precisamente éste el caso de *TPB*, una controvertida recuperación de uno de los episodios más oscuros acontecidos en 1953 en plena Guerra Fría en los Estados Unidos: el juicio y posterior condena a muerte del matrimonio formado por Julius y Ethel Rosenberg, acusados de graves actos de espionaje contra la seguridad de los Estados Unidos por haber supuestamente revelado los secretos de la bomba atómica al KGB soviético.[30] No obstante, y pese a que toda la obra gira en torno a los acontecimientos precedentes y contemporáneos al ajusticiamiento público de los Rosenberg, la posición central del texto la ocupa el personaje de Richard Nixon. Coover se ha referido en reiteradas ocasiones al emblemático papel jugado por Nixon como el "payaso" que orquesta y canaliza el circo que se articula en *TPB*. Del mismo modo, todo un entramado de voces y personajes tomados de los archivos historiográficos tradicionales se entreveran a lo largo de la novela contribuyendo a difuminar los límites entre realidad y ficción y exacerbando, al mismo tiempo, las capacidades heteroglósicas de la narración.

---

[29] Todas las citas extraídas de *The Public Burning* proceden de la edición original editada por The Viking Press en 1977.

[30] El caso Rosenberg ha sido retomado desde la literatura en diversas ocasiones, entre las que cabe mencionar en especial la novela *The Book of Daniel* (1971) de E. L. Doctorow. A diferencia del acercamiento más rompedor que aporta Coover, Doctorow opta por una recreación tensa y por el tratamiento psicológico del suceso a través de uno de los hijos de la pareja al que evocativamente esconde tras el nombre Daniel Isaacson, enfatizando pues el motivo de sacrificio ritual que señaló la muerte de los Rosenberg. Por otra parte, numerosos son los estudios históricos que han revisado este hecho desde las perspectivas más encontradas. Generalmente la cuestión se ha debatido entre los polos opuestos del apoyo incondicional al veredicto final a muerte, por una parte y, por otra, la de aquellos que bajo la drástica decisión judicial y política han detectado un entramado de turbios intereses.

Concluida en 1975 tras diez años de intensa elaboración, publicada, no sin pocas dificultades en 1977 y sometida a un fuerte ostracismo por parte de la crítica debido a su extremada incorrección y su absoluta irreverencia política,[31] *TPB* se constituye como un hito junto con *Gravity's Rainbow* de Pynchon o *JR* (1975) de William Gaddis en lo que se refiere a su enciclopedismo y compleja textura narrativa. En cierto modo, esta dificultad formal añadida se ha venido a sumar a las críticas negativas relativas al peculiar tratamiento que Coover hace del tema, y que han contribuido a relegarla a un segundo plano en muchas de las aproximaciones críticas a la novelística postmodernista de los primeros periodos. Sin embargo, es precisamente en *The Public Burning* donde hallamos el ejemplo más magistral y acabado de discurso satírico dentro de la narrativa postmodernista americana de acuerdo con los parámetros establecidos en epígrafes previos. Esta monumental novela se vertebra en torno a cuatro secciones narrativas extensas y una serie de *intermezzi* que, mediando entre las anteriores, introducen todo un variado corolario de formas genéricas: teatro, poesía, cine, discurso periodístico, etc. Un prólogo y un epílogo completan a su vez la estructuración anterior. En otras palabras, la propia formación externa de la obra ya nos remite a un universo narrativo de horizontes amplios —hasta cierto punto incluso desmesurados— que pronostica una subversión que es correlativa con las múltiples transgresiones efectuadas por el autor a nivel temático.

A pesar de las numerosas muestras satíricas que recorren *TPB* en grados y formas diversas, restringiré mi análisis al papel que a éstas se les asigna en la reivindicación historiográfica efectuada por Coover en la novela. En este sentido Raymond Mazurek se refiere al fuerte contenido ideológico de la obra y a la magistral coalición de discurso historiográfico y técnica de recuperación y reescritura metaficticva del mismo:

> While presenting history as discoursive [it] also presents a model of the history within which Nixon and the Rosenbergs act and are trapped. The bridge between the metafictional techniques and the historical content of Coover's novel is provided by its criticism of American ideology: by emphasising the limits of historical discourse in the America of the 1950's, it points to the limits of American ideology and the use of language as power. (1982: 30)

Dada la considerable envergadura de *TPB* y la multiplicidad de vertientes que aglutina en relación con el modo de la metaficción historiográfica, será sobre tres elementos concretos donde concentraré mi exploración: 1) el colapso del referente o rupturas metaficticvas; 2) la postmodernización de Clío; 3) *TPB* como *pharmakos* narrativo y ritual. Es decir, mientras en el primero de los puntos pretendo ocuparme de la problemática engendrada por una obra que se nutre de numerosos "intertextos" y entidades arrancadas de los archivos históricos americanos correspondientes a los años 50; en el segundo, por su parte, abordo las diversas técnicas paródicas que Coover emplea para llevar a cabo su reescritura de tales "intertextos". Ya en el punto tercero, indagaré en profundidad en todo el potencial satírico que suscitan estas peculiares reconceptualizaciones de la historia norteamericana y, con atención preferente a la sarcástica crítica de Coover hacia los

[31] Para un exhaustivo seguimiento de los avatares que precedieron a la publicación de *The Public Burning* son de extremo interés la entrevista concedida por Coover a Larry McCaffery (Cope, 1981: 33-63), y el propio diario del autor "*The Public Burning* Log 1966-77" (2000: 84-114), ya que en ambos textos se relata lo dificultoso del proceso de aceptación del manuscrito por diversas casas editoriales, y la enconada lucha de Coover por preservar la integridad de la obra a salvo de distintos intentos de censura.

dogmas mesiánicos y escatológicos y el poder ritual de éstos que han marcado el devenir ideológico del país.

1) El colapso del referente o rupturas metaficticas

Como ya he venido señalando, Coover incorpora en *TPB* un sinfín de discursos de la más dispar procedencia, o como el propio autor enfatiza:

> The book is continually metamorphosing as though invaded by history as kind of body-snatcher. [...] ...new meanings are attaching themselves to the book like barnacles, weighing it down, and so causing it to ride less shallowly in the water if also less easefully. [...] I reread *Don Quixote* to think about fiction and history, arms and letters. (Coover, 2000: 90)

En la narración destaca asimismo un ingente número de voces narrativas y agentes que poseen un correlato "extra-textual". Estas presencias aparentemente externas al texto problematizan en buena manera el enfoque más conscientemente textualista o metaficticvo de obras postmodernistas como *El gato eficaz* (1972) de Luisa Valenzuela, *Breaksfast of Champions* (1973) de Kurt Vonnegut o *El cuarto mundo* (1988) de Diamela Eltit, entre otros muchos ejemplos, como obras que se desenvuelven casi exclusivamente en el marco de su propia textualidad. Esta introducción de voces reconocibles provenientes de un marco histórico dado lleva consigo un inevitable replanteamiento tanto de la existencia de entidades exteriores al texto, tangibles y aprensibles, y de las capacidades y modos de un discurso de conceptuar estas entidades. A lo largo de mi estudio, he aludido en múltiples momentos al rechazo sistemático que las tendencias postestructuralistas y postmodernistas han mostrado hacia la existencia de formaciones lingüísticamente intactas y a priorísticas. Según esta perspectiva, el conocimiento sólo es posible a través de la inserción del ser humano en un cosmos lingüístico que es el que le otorga sus habilidades cognitivas y analíticas, así como el que confiere entidad de existente a todos los seres. Como ya se señaló con anterioridad, las teorías de Jacques Derrida al respecto han resultado ser especialmente válidas a la hora de reconfigurar nuestra concepción más empírica del mundo, sustituyéndola por un complejo y elusivo entramado teórico que cuestiona cualquier base interpretativa sistemática y racional. Privilegiando en su lugar al *logos* como fundamento lingüístico y emanación última en todo proceso significante, Derrida propone una larga cadena de significantes (huella, *différance*, reserva, suplemento, diseminación, himen, *pharmakon*, *parergon*, etc.) que se pliegan y encarnan las más diversas funciones significativas y relacionales dentro del discurso.[32] Para Derrida, la posibilidad de rescatar algún ente externo al texto es una actividad banal y, en cambio, sólo cabría hablar de un continuo de distorsiones y proliferaciones textuales. Es decir, este filósofo trasciende la asociación positivista entre significante lingüístico y referente externo, al tiempo que también quiebra la relación sausseriana entre significante y significado. El resultado de esta fractura lleva consigo la ruptura entre sujeto cognoscente y objeto cognoscible tal como se ha venido formulando de acuerdo con premisas estructuralistas:

> Thus the name, especially the so called proper name, is always caught in a change or system of differences. It becomes an appellation only to the extent that it may inscribe itself within a figuration [...]. The absolute parousia of the literal meaning, as the presence to the self, of the logos within its voice, in the absolute hearing-itself-speak, should be situated as a function responding to an indestructible but

[32] Por "relacionales" entiendo, siguiendo la argumentación derrideana, "diferenciales".

> relative necessity, within a system that encompasses it. That amounts to situating the metaphysics or the ontotheology of the logos. (1976: 89)

La propuesta deconstructiva de Derrida se fundamenta sobre "a reading [and writing] that *produces* rather than *protects*. [...] The task is [...] to dismantle [*déconstruire*], the metaphysical and rhetorical structures which are at work in [the text], not in order to reject or discard them, but to reinscribe them in another way" (Spivak, 1976: lxxv). En otras palabras, y utilizando la propia terminología derridiana, el filósofo expresa la necesidad de combatir la violencia lingüística imperante y sustentadora de las jerarquías políticas, sociales y culturales por medio de un grado similar de violencia lingüística, estética y filosófica. Implicación, que una sintética afirmación recoge de forma paralela en *TPB*: "It is an ancient maxim of the tribe: If you violate the name, you violate the man" (194). De una forma similar y convergente con el ideario derridiano cierra Foucault su opúsculo *Ceci n'est pas une pipe* (1973): "A day will come when, by means of similitude relayed indefinitely along the length of a series, the image itself, along with the name it bears, will lose its identity. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell" (1983: 54).

En el plano literario más amplio relativo a la literatura postmodernista, esta concepción tan transgresora ha tenido como consecuencia la consolidación de formas que subvierten el valor incontrovertible adjudicado a seres, formaciones abstractas e ideológicas y eventos históricos.[33] La experiencia de lo real se verá minada así en multitud de obras postmodernistas a lo largo de las literaturas del continente americano como en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (1971), *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes, *Ragtime* (1975), de E. L. Doctorow, *Libra* (1988) de Don DeLillo, o *Falsas crónicas del Sur* (1991) de Ana Lydia Vega, donde se desvirtúan hechos historiográficos "verificados" y "ratificados" favoreciendo, en su lugar, revisiones que oscilan entre las pretensiones más lúdicas y las más acerbamente críticas. Y, si trivializar de este modo la ontología de lo real parece acarrear consecuencias inesperadas, más aún es el asunto que concierne a la entidad "real" que se reasume paródicamente en estas obras de ficción: ¿varía ésta de algún modo con cada nueva reescritura? ¿Se vería amenazada en algún modo su existencia o integridad ontológica "real"?

A este respecto, en el caso de *TPB*, las cuestiones que acuden ante cualquier lectura del texto podrían ser, entre otras: ¿existen analogías entre los personajes y acontecimientos "reales" que aparecen a lo largo de la novela y sus respectivas recreaciones ficcionales en ésta? ¿Presenta esto alguna relevancia para nuestra lectura de la obra? ¿Cuáles son las implicaciones éticas de la mordaz reescritura de Coover? Toda esta problemática nos retrotrae a un dificultoso deslinde ontológico y fenomenológico entre el ser y el devenir de las cosas y la plasmación discursiva de los mismos. Enfrentado a la misma abrupta dualidad, y lejos de embarcarse en intrincados discernimientos teóricos, Aleid Fokkema, en su análisis conjunto de *TPB* y *The White Hotel* (1981) de D. M. Thomas opta por abrir una tercera vía o dimensión ontológica, especialmente apta para el estudio que aquí me ocupa. Fokkema propugna en este sentido la contemplación coaligada de referentes y modalidades representacionales de éstos (1991: 121). Es decir, el referente ya no nos remitiría a una

[33] Interesante es consultar a este respecto el capítulo "The Problem of Reference" en *A Poetics of Postmodernism* donde Linda Hutcheon enfrenta de forma exhaustiva la problemática de los modos de representación dentro de la literatura postmodernista (1988: 141-157). En general, la autora apuesta por una visión conciliadora e intermedia entre una consideración puramente textual del discurso ficcional, y la percepción del texto historiográfico como si de un acceso inmediato a la realidad se tratase (149).

realidad intacta y preexistente a una nominación lingüística y verbal, si no que se constituiría como entidad discursiva en función a los discursos en los cuales se imbrica. En el marco de mi estudio sobre *TPB* este aspecto se ve confirmado por el propio Coover, que es perfectamente consciente de la ineluctable manipulación al que todo ente o suceso están expuestos al ser integrados en procesos narrativos de cualquier clase. ¿Y qué mejor manipulación o proceso deconstructivo que la descontextualización, o mejor, la "transcontextualización" de discursos? Recurriendo a la técnica del *collage* por medio de la recuperación de textos precedentes y su subsiguiente yuxtaposición y alternancia, Coover logra que "when Eisenhower or McCarthy or the judge or the Rosenbergs or any of the other principals open their mouths, it's their own words coming out, even if they're broken up a bit and resorted" (Coover, 1982: 119). Por otra parte, y pese a que Coover ha afirmado en más de una ocasión no ser particularmente docto en teoría literaria y formación filosófica, las analogías que se pueden trazar entre *TPB* y muchos aspectos del deconstructivismo derridiano son numerosas y especialmente iluminadoras para mi lectura de la novela. En este sentido, Coover al igual que Derrida, emplazará y reconstituirá su particular revisión del caso Rosenberg sobre las nociones de palimpsesto, juego y textualidad procesual. La confluencia sistemática de textualidades diversas y contradictorias, la explosión lúdica de significantes y significados y el dinamismo desatado que singulariza a *TPB* la convierte pues en una muestra clave dentro de la narrativa postmodernista y, más especialmente, por sus particulares reescrituras históricas. Buen ejemplo de todo ello lo forman las abundantes rimas jocosas que se intercalan a lo largo de la narrativa apuntando a la versatilidad ilimitada del lenguaje y a las infinitas asociaciones relacionales y diferenciales que se pueden llegar a establecer entre significantes y significados:

AMERICA THE HOPE OF THE WORLD

AMERICA THE ROPE OF THE WORLD

AMERICA THE RAPE OF THE WORLD

AMERICA THE RAKE OF THE WORLD

AMERICA THE FAKE OF THE WORLD

AMERICA THE FATE OF THE WORLD

AMERICA THE HATE OF THE WORLD

[...]

What kind of game IS this?

AMERICA THE JOKE OF THE WORLD! (36, 37, 41, cursiva mía)

Por otra parte, es precisamente a través de este componente paródico tan peculiarmente conquistado, por el que Coover desplegará más certeramente una poderosa crítica satírica en *TPB*. Y como ya expuse en mi definición preliminar de sátira, de acuerdo con las premisas postestructuralistas que facilitan las claves de lectura de esta novela, ya no cabe

aludir, en modo alguno, a la naturaleza "externa", "real", o "referencial" de lo satírico puesto que acceder a verdades empíricas no es plausible si no es a través de una mediación discursiva. En el propio prólogo titulado "Groun'—Hog Hunt" que inicia *TPB* se hace hincapié sobre el dialogismo característico que vertebra la novela y su naturaleza "construida". Justamente, esta sección de la novela es una extensa y continuada concatenación de discursos políticos y judiciales, slogan populares de la época, canciones, extractos literarios y epitafios que se constituyen a modo de arquitectura narrativa perfectamente trabada. Se trata, por una parte, del reflejo de un periodo dentro de la historia norteamericana marcado por la paranoia y el desconcierto generalizado y, por otro, de una reflexión sobre el cosmos discursivo único de la propia narración que, mostrando sus entresijos, apunta hacia una reconceptualización paródica del archivo americano correspondientes a los años de postguerra. El propio texto nos advertirá en capítulos posteriores: "The Spirit, annunciating reality, displaces it, and the tangible world dissolves even as it is being proclaimed. [...] People press themselves against the Father's Day advertisements [...], failing to notice the people leaping out of buildings, girls being raped on subway platforms..." (194). Lo que tradicionalmente se ha entendido pues como "referente" pasará entonces a disponerse como un continente cuyas variables ontológicas e interpretativas son tantas como potenciales sus lecturas y escrituras. Sosteniendo esta misma visión, Coover aboga por la multiplicación del número de verdades existentes de acuerdo con múltiples puntos de vista posibles:

> Serious writers always tell the truth, and that truth has to do with the metaphors or clusters of metaphors they've chosen to work with... To penetrate reality... [Fiction] wrestles with the shapeshifting universe. That, for me, is a moral act... [this] intransigent penetration of a metaphor [is]... a little like chasing a vision. (Gordon, 1983: 18)

Es decir, paradójicamente, cada acto textual no es sino expresión genuina de una parcela de significación regulada por premisas internas al propio discurso. La verdad se erige, desde esta perspectiva, como una gran paradoja de pretensiones verídicas pero que no puede ser otra cosa que construida y manipulada. Por añadidura, la ironía que proyecta este acercamiento desmitificador hacia los conceptos de realidad y verdad se vuelve, metafictivamente, hacia las propias estructuras de *TPB*, elemento que explota Coover con gran productividad. En este sentido, el texto no sólo se plantea como una dislocación de hechos sino como una constante superación de sí mismo. De este modo, a través de la propia narrativa se impele al lector a reflexionar con frecuencia sobre la entidad ficcional de sus personajes, y sobre la propia naturaleza de los actos cognitivos y epistemológicos humanos. Así, se especula sobre el destino que correrá la imagen de Julius Rosenberg en los anales historiográficos norteamericanos: "Just another thread in the fabric, another figure in the eternal tableau, one more little exemplary parable for the hucksters to amuse themselves by, sell a few more books and papers" (193). Este aspecto irónicamente reverbera la irremediable metamorfosis a la que, como figura de ficción, es sometido en *TPB*. De la misma manera, la proclama de un graffiti callejero —"OBJECTIFICATION IS THE PRACTICE OF ALIENATION!"— se yuxtapone con la lógica occidental de "the illusion suffered by mystics throughout the ages: the Spirit, annunciating reality" (194). A modo de colofón a esta sección, valga citar la deliberación que propone la voz narradora al sopesar la verosimilitud y la posibilidad de establecer una evaluación y codificación del caso Rosenberg, sus implicados, y su trascendencia política:

> Is Alger Hiss a Communist? Is Joe McCarthy a Fascist? Is Justice Douglas a Traitor? Is Richard Nixon a Farting Quacker who dreamt of selling his pajamas at Coney Island? What matters is: where are such questions being asked? The great experience of the twentieth century has been to accept the objective reality of time and thus the process-history does not repeat, the universe is not changeless, masses dissolve and slide through the fingers, there are no precognitions —and out in that flow all such assertions may be true, false, inconsequential, or all at the same time. (195)

2) La postmodernización de Clío

La particular recuperación y distorsión de referentes históricos que Coover acomete en *TPB* es alcanzada a partir de la confluencia de un buen número de operaciones paródicas que, en la medida de lo posible, pretendo desglosar en esta sección. Sin embargo, es conveniente en este contexto recoger la advertencia formulada por Linda Hutcheon que rechaza aquellas interpretaciones que aprecian en el ejercicio de la metaficción historiográfica una mera recreación banal del archivo histórico. Según esta teórica, todo discurso porta consigo toda suerte de implicaciones ideológicas, y lo que es más, el mismo hecho de recuperación y reescritura es, en sí mismo, necesariamente político (1988: 149).

A primera vista, quizá la estrategia más llamativa de recuperación historiográfica en *TPB* proceda de la ecléctica y abundante mezcolanza de discursos provenientes de registros de alta y baja cultura.[34] Para el crítico Heinz Ickstadt esto otorgaría a la novela una dimensión textual que, de forma más reduccionista, podría definir a la narrativa como "a [simple] bulky chronicle of the Fifties, listing a great variety of events, names, fashions, shows and movies" (2001: 361). No obstante, este conglomerado de discursos, lejos de representar una aproximación intrascendente o nihilista, es muestra paradigmática de la violencia lingüística que Derrida plantea como necesaria para la confrontación de modos discursivos totalizadores: "By intentionally and polemically blurring the distinct mode of historiography and fiction, Coover —as Norman Podhoretz furiously argued —commits a grave violation of good taste and literary ethics" (Ickstadt, 361-362). Coover elude pues cualquier coerción narrativa, epistemológica o ética polemizando sobre la tradicional integridad e intangibilidad a la que la historiografía ha sido sistemáticamente prescrita. Paralelamente, la confluencia de discursos convencionalmente considerados como incompatibles o incluso opuestos, como son la historiografía, por una parte, y la ficción, por otra, viene a ser el resultado de una condición que David Harvey ha condensado muy gráficamente bajo el epígrafe de "craks in the mirrors, fusions at the edges" (1990: 356-359). La técnica del collage aparece como una de las más recurrentes para enfatizar esta concurrencia de discursos o como señala Ickstadt, "by dramatizing its own communicative situation, by fusing fact and fiction, past and present in the figure of Richard Nixon, the book pushes persistently beyond its frame" (366). Buen ejemplo de ello lo encontramos en el último *intermezzo* de *TPB* —"Human Dignity is not for Sale" (381-394)—, donde los discursos de Eisenhower y los Rosenberg que Coover integra en la narración interaccionan lúdicamente al ser configurados sus diálogos como si de un libreto operístico se tratase. Igualmente, en el capítulo veinticuatro de la última de las secciones centrales de la novela titulado "Introduction: The Sam Slick Show!" (415-428), discursos de raigambre puritana

[34] En modo alguno es *TPB* única en esta operación transgresora de límites discursivos. Así el número de narrativas postmodernistas que han recurrido a esta peculiar técnica de politización del discurso histórico mediante su aparente banalización ficcional a través de la amalgama de registros discursivos diversos es innumerable. Entre ellas se pueden resaltar novelas como *Mumbo Jumbo* de Ishmael Reed (1972), *Ragtime* de E. L. Doctorow (1975), *Respiración artificial* de Ricardo Piglia (1980) o *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes (1987).

se entremezclan con consignas populistas, proclamas anticomunistas y el aparato mediático publicitario:

> ...Crafty men [Communists] are they;
> they think base thoughts,
> seek Thee with heart divided
> stand not firm in Thy truth!
> With stammering tongue
> and with barbarous lips
> they speak unto Thy people
> seeking guilefully
> to turn their deeds to delusion!
>
> I SAY THE REAL AND PERMANENT GRANDEUR OF THESE STATES MUST BE THEIR RELIGION! says the Wrigley Chewing Gum sign, and around the Times Tower on the electric bulletin runs Reverend Phillips Brook's evangel: "...In thy dark streets shineth the everlasting Light; the hopes and fears of all the years are met in thee tonight!" (416)

De modo análogo a la técnica anterior, en *TPB* destaca especialmente la yuxtaposición de personajes "reales" y ficticios. Quizá los personajes más significativos a este respecto sean Richard Nixon y los Rosenberg,[35] como figuras rescatadas del archivo y reelaboradas de acuerdo con los parámetros y funciones narrativas de la obra y, en la dimensión más puramente ficcional, los símbolos arquetípicos de Uncle Sam —como la recalcitrante enseña espiritual y patriótica de los Estados Unidos— y de Phantom —como la oscura sombra comunista que hace peligrar el orden americano. La recuperación que Coover hace de personajes como Nixon o los Rosenberg no se restringe, en este caso, a un mero collage. Por el contrario, la profundidad que otorga a Nixon, que se sitúa como el narrador más destacado junto con la voz narrativa en tercera persona que domina algunos capítulos, alcanza unas altas cotas de elaboración y heterogeneidad discursiva. Y si, por una parte, su ridiculización es constante, la narración nos abrirá intersticios que permitan indagar en su compleja personalidad. En este sentido, Coover establece un juego narrativo por el que la introducción y presentación de los Rosenberg no es inmediata, sino canalizada a través de los documentos personales e informaciones confidenciales que Nixon posee sobre estos. La articulación de reescrituras que establece Coover se convierte en magistral, dado que "in his effort to get behind the Rosenberg case, [...] he duplicates the role of the writer as historian. Just as Coover invents Nixon from available data, Nixon envisions the Rosenbergs from the material at hand, converting scraps of information into scene and story" (Ickstadt 2001: 363-364). Por otra parte, de forma similar al mecanismo derridiano de *sous rature* (Derrida, 1976) —operación simultánea de inclusión y anulación de materiales narrativos o conceptos—, a lo largo de *TPB* se percibe una constante oscilación entre un remanente textual de índole romántica o melodramática y su mofa. Así, si en ciertos momentos los Rosenberg son encumbrados a la cúspide del sentimiento trágico, en otras ocasiones su registro doliente aparece como ridículo y excesivo. Del mismo modo, la compasión y comprensión que Nixon despierta por momentos en el lector se ve contrarrestada por su servilismo y su hipocresía. Es decir, el propio texto parodia los discursos historiográficos que convirtieron a los Rosenberg en símbolos míticos y víctimas inocentes de la fanática cruzada anticomunista emprendida en Estados Unidos en los años 50, tanto como aquéllos

[35] Sin embargo, el número de voces "extra-textuales" que se puede detectar en *TPB* es inmenso, sobresaliendo aquellas implicadas de algún modo u otro en la trama y el juicio de los Rosenberg.

que marcaron a una humilde pareja de trabajadores como la encarnación misma de la ignominia y la traición a la patria. Otro tanto se puede afirmar por lo que respecta al tratamiento ambiguo recibido por la figura de Nixon.

Pero quizá el personaje que aglutina un mayor número de referencias paródicas sea el de Uncle Sam. Raymond Mazurek lo describe como "a garrolous, mean, arrogant creature [...], combining the crudest American humour with the attributes of Superman and other-comic book heroes. [...] Sam is, to a degree, Protean..." (Currie 1995: 196). De este modo, caracterizado por su argot sureño, los extensos monólogos que profiere fluctúan entre el prurito patrio más ardoroso y mesiánico y, la revelación de los verdaderos entramados políticos que sostienen esta ideología radical. De esta manera, la aparente heterogeneidad discursiva que encarna Uncle Sam oculta "a one-dimensional American ideology" (Mazurek, 196). Así, Coover ironiza sobre la naturaleza pérfida de los tradicionales discursos políticos e históricos americanos poniendo en boca del emblema máximo de su integridad nacional y política los motivos patentes y latentes que lo han constituido desde sus orígenes. Es éste el caso del siguiente fragmento donde Uncle Sam, en su vehemente y crudo estilo, desvela a Nixon el carácter fundamentalmente instrumental de la ejecución de los Rosenberg: "'I'se wicked, I is', he replied with a wolfish grin, flashing his incisors. The air seemed thick with with a heavy doggy stink, [...]. 'I'se mighty wicked, anyhow, I can't help it —she [Ethel Rosenberg] is part of me now, both her and her brave engineer, just as much as Pocahontas, Billy the Kid, or Bambi'" (531).

Otro de los elementos que otorgan una dimensión paródica más acabada a *TPB* es su masiva intertextualidad, aspecto que va indudablemente ligado a la propia práctica paródica. No se ciñe, sin embargo, esta incorporación de intertextos a los archivos históricos o a discursos populares de la época, sino que el número de intertextos literarios que se entrecruzan en la novela es también muy significativo. Si por una parte, el propio Coover ha señalado de forma insistente la relación paródica de *TPB* con las narrativas decimonónicas de Horatio Alger,[36] de igual o mayor importancia es el tributo que esta novela rinde a la obra teatral de Arthur Miller *The Crucible* (1953). La propia estructura externa de *TPB* evoca una elaboración teatralizada, a lo que se añade el histrionismo que caracteriza a todos sus personajes. Asimismo, a lo largo de todo el texto se aprecia una constante interacción de alusiones y paralelismos con *The Crucible*.[37] Pero aún más destacado si cabe es que a través de un acercamiento estético y temático diverso, Coover recupera el debate que Miller sitúa en el centro mismo de su drama: la insidiosa primacía y el eventual triunfo de discursos apocalípticos y populistas promocionados desde las élites sociales y políticas frente al reconocimiento de la falibilidad intrínseca de cualquier construcción discursiva. En este sentido, el desánimo que hace mella en John Proctor en *The Crucible* —dada la imposibilidad de emitir una versión diferente y contraria a la oficial— es reflejado en *TPB* a través de Ethel Rosenberg.

[36] Christian Moraru proporciona un pormenorizado análisis de la reescritura irónica a la que Coover somete el trasfondo ideológico prevaleciente en las narrativas de Horatio Alger (2001: 55-66).

[37] Es importante señalar que la pieza de Miller se hallaba aún sobre los escenarios en el momento de la condena de los Rosenberg, dato al que se alude en la propia obra. De forma irónica, el personaje de Nixon ponderará la posibilidad de llevar a su mujer Pat a ver la representación como celebración por su aniversario de bodas. En cambio, acabarán presenciando la ejecución pública de los Rosenbergs en Times Square.

Del mismo modo, tanto en *The Crucible* como en *TPB*, el asunto candente no consiste en probar la veracidad de lo que se decreta en los juicios en torno a los cuales se orquestan ambas obras, sino en el cuestionamiento del poder de la autoridad para definir la naturaleza de lo real y el deseo de identificar a aquéllos cuya purga mitigará el sentido colectivo de ansiedad y culpabilidad. Aún más, lo que parece subyacer a los procesos de ambos juicios es la necesidad de la sociedad norteamericana de reafirmar y establecer una tradición mítica de pureza e inocencia histórica, aún si la única garantía de alcanzar dicha inocencia va ligada al desplazamiento de la culpabilidad a otros. Para el sostenimiento del estado en su totalidad tanto los inculpados en los procesos de Salem como los propios Rosenberg fueron "invitados" a involucrar a otros individuos, lo que empuja a la perversión de la verdad que se indaga: "What is truth? What is perversity? In the nighttime of the people it's all one" (491). Y en este preciso punto surge el elemento central que vincula las obras de Miller y Coover: las perversas implicaciones de una concepción y uso instrumental y populista de las políticas e ideologías nacionales. *The Crucible* constituyó un hito literario en un momento en el que el debate sobre la ley Mundt-Nixon, "to protect the United States against Un-American and subversive activities", se justificó sobre la base de que "the world is dividing into two camps, freedom versus Communism, Christian civilization versus paganism".[38] Coover se apropia y reescribe tanto esta ideología y el contradiscurso que se le enfrenta en *The Crucible* interseccionándolos en un modo particularmente crítico. Ejemplo paradigmático de esta doble reapropiación se puede detectar en los diálogos paralelos que mantienen John Proctor y Rebecca en una de las escenas finales de *The Crucible* y los Rosenberg en un *intermezzo* en el que participan en *TPB*:

> DANFORTH: Now, woman, you surely see it profit nothin' to keep this conspiracy any further. Will you confess yourself with him [Proctor]?
> [...]
> REBECCA: Why, it is a lie, it is a lie; how many I damn myself? I cannot, I cannot.
> [...]
> DANFORTH: Mr. Proctor when the Devil came to you did you see Rebecca Nurse in his company? [...]
> [...]
> PROCTOR: I speak my own sins; I cannot judge another [...]
> [...]
> PROCTOR: [...] Give them no tear! Tears pleasure them! Show honor now, show a stony heart and sink them with it.
> REBECCA: Let you fear nothing! Another judgement waits us all! (2003: 129, 131, 133)

JULIUS	ETHEL
My wife and I are to be	Seriously,
Horribly united in death	this is political prosecution,
On the very day	shameless, blatant, cynical!
Of our greatest happiness,	But it must not be
Our wedding day!	A cause for pessimism!
When, oh when	It is the relentless struggle
Will our agony be over	to live life
And how soon will we see some	that defeats death!
Daylight? (394)	

[38] Esta declaración fue pronunciada en 1948 por el congresista estadounidense George A. Dondero (*The Crucible*, 2003: xi).

Por último, en cuanto se refiere a los mecanismos de reivindicación historiográfica recreados por Coover en *TPB*, no menos relevante es el persistente énfasis sobre una posición de incorrección política y disrupción histórica alcanzada por medios tan variados como pueden ser la explotación de un extraordinario imaginario sexual, grotesco y escatológico, el recurso constante a un humorismo negro y la perversión irónica de discursos y datos históricos. Como el propio Coover ha declarado, su concepción inicial de la obra se fundamentó como exploración carnavalesca de la concepción ideológica férvida y radical que ha determinado en buena medida la historia de los Estados Unidos hasta el presente:

> I have always been interested in the American civil religion. I wondered where the roots of it were, of this heresy of Western Christianity, why it developed, and why we don't recognized it or talk about it. *Durkheim's constructs gave me valuable insights and led me to other reading about primitive societies in which festivals were set in order to return us to dream time.* (Cope, 1986 : 69, cursiva mía)

De ahí que muchas de las escenas de la novela nos remitan a escenarios públicos desmesurados, multitudinarios y sofocantes. El desconcierto de las masas sumado a las múltiples distorsiones mediáticas y a los procesos de cooptación a las que éstas son sometidas se integra en un estilo narrativo orgiástico de naturaleza performativa. En este sentido, *TPB* se constituye como una obra que ejemplifica buen número de las premisas bajtinianas en torno a la caracterización que el teórico ruso hizo del concepto de sátira menipea (1984: 133-147). En esta línea, el crítico Jackson Cope sostiene que "what Nixon gradually comes to understand is just that —this is no mere circus but carnival American-style, a sexual orgy and blood bath in which he aspired to be king" (1986: 69). Este alarde discursivo en de *TPB* contribuye a acentuar un fluir constante entre registros monológicos y heteroglósicos, del mismo modo que se subraya la frecuente elusión de un posicionamiento ideológico estático. Igualmente destacable es la extremada distorsión a la que son sometidos muchos de los episodios históricos retomados en la novela. De todos ellos, el más significativo se refiere al encuentro que Nixon mantiene con Ethel Rosenberg en la prisión de Sing Sing. Allí se producirá un fugaz escarceo sexual que se salda con la exclamación "I am a Scamp!", rotulada en el trasero de Nixon y que será visible a todo el público que, expectante en Times Square, aguarda la consumación de la condena de los Rosenberg.

Por otra parte, la yuxtaposición de personajes y escenas aparentemente incompatibles, así como la concatenación de versiones historiográficas contradictorias conceden también buenas dosis de humor a la novela. Pero no se trata éste de un humor autocomplaciente o intranscendente, sino que se halla principalmente cargado de una tonalidad caduca y cósmica que lo aproxima al humor negro. En este sentido, el punto epifánico de la narrativa, hacia donde la mayoría de la crítica ha orientado sus miras, se refiere a uno de los pasajes más controvertidos de *TPB*, la sodomización que Nixon sufre por Uncle Sam (530-534). La aparente crudeza del episodio se cierra, no obstante, con una irónica confesión de Nixon: "*I... I love you, Uncle Sam*!" (534). A su vez, la novela concluye con un guiño metaficticvo, sin duda cómplice con el lector, interpretando a éste como mecanismo esencial en el desentrañamiento de las numerosas capas de significación que se superponen en la obra: "Always leave 'em laughin' as you say good-bye!" (534). Estas escenas invitan al lector a sustituir el tradicional imaginario histórico norteamericano por una nueva visión que pervierte los afanes épicos y escatológicos de la mitología nacional y espiritual americana. En definitiva, todas las maniobras discursivas agotadas por Coover persiguen un

mismo objetivo, es decir, la desmembración y revelación de los parámetros ideológicos que se esconden tras los centros epistémicos que han privilegiado versiones historiográficas monolíticas, y su relectura paródica a la luz de una narratividad lúdica, pero no por ello menos crítica de los subterfugios que oculta para sostenerse. El elemento satírico se revela como crucial en esta empresa.

3) *The Public Burning* como *pharmakon* narrativo y ritual

Ya en el capítulo relativo al estudio diacrónico de la sátira, el término de *pharmakon* se presentó como asociado a la ontología más tradicional aplicada al modo satírico aludiendo a su doble acepción de "medicina" y "veneno" que se correspondería con la funcionalidad catártica atribuida a la sátira. De forma significativa *pharmakon* ve incrementada su polisemia cuando se indaga en el devenir filosófico del vocablo. Así, Gayatri C. Spivak, en el prólogo a su traducción de la obra de Derrida *Of Grammatology* (1976), apunta: "It [pharmakon] is a word to describe writing in Plato's *Phaedrus*. Plato describes Socrates as the *pharmakeus* —poisoner, medicine man, sorcerer. Yet, neither of writing nor of Socrates does Plato use the related word *pharmakos* —scapegoat" (1976: lxxi-lxxii). Derrida, por su parte, va más allá y se reapropia de esta noción para insertarla en su peculiar sistema fenomenológico: "The *pharmakon* is neither the cure nor the poison, neither good nor evil, neither the inside nor the outside, neither speech nor writing" (Derrida, 2002: 36). Esta multiplicidad significativa adjudicada a *pharmakon*, no sólo destaca por su aplicabilidad a un acercamiento específico a *TPB*, sino que también es extrapolable a un estudio general de la sátira contemporánea en su conjunto.

En lo que se refiere concretamente a *TPB*, la recuperación paródica de pre-textos y contextos que Coover lleva a cabo culmina en un proceso satírico desatado e inconcluso que se embarca en una paradójica dialéctica mediante la que el texto asume, al tiempo que subvierte —*sous rature*— su potencialidad purgativa ligada a su propia naturaleza narrativa. De esta particular postura resulta un efecto muy similar al que Steven Weisenburger ha designado como "degenerative satire"; es decir, lejos de buscar la reafirmación o reemplazo de unos presupuestos ideológicos por otros, las funcionalidades satíricas que Coover moviliza en *TPB* se concentran sobre la capacidad de la crítica satírica "for interrogating and counterterrorizing [...] all structures, including structures of perceiving, representing and transforming, [that is] all type of codified knowledge as dissimulations of violence" (1995: 5). Los modos historiográficos, como ejemplo por antonomasia de esta codificación a la que alude Weisenburger, encierran como ya se ha señalado a lo largo de todo este capítulo, un grado máximo de violencia discursiva en tanto el mero acto de selección y clasificación de materiales implica, por necesidad, un ejercicio de manipulación y terror sobre significantes y significados.[39]

En un sentido más específico, *TPB* funciona a modo de moderno repositorio de la tradición del "destino manifiesto" —iniciada por los colonizadores puritanos en el siglo XVII— y como ejemplo magistral de disidencia literaria contra la apropiación dogmática de los procesos historiográficos, la política y la cultura estadounidense por parte de aquéllos

[39] Otros autores coetáneos de Coover han sabido explotar esta faceta de agresión verbal del modo más literal. Entre ellos cabe destacar al estadounidense Don DeLillo que en novelas como *White Noise* (1984) o *Mao II* (1991) expone la enorme cantidad de mecanismos sociales y políticos por los cuales se incita a la población a la paranoia y al temor contra situaciones y personajes ficticios.

situados en el poder. La práctica satírica que efectúa Coover se concretiza a través de la propia metaficcionalidad que constituye los engranajes narrativos de la obra. Mediante dicha estrategia, al tiempo que se introducen fragmentos historiográficos de procedencia diversa, se señala insistentemente hacia su arbitrariedad y sus limitaciones como interpretaciones narrativizadas de la historia. Sin embargo, la operación satírica más destacada en *TPB* se modula en función a su crítica y oposición a los discursos contextuales que integra a través de los extractos historiográficos que exhibe, o en palabras de Raymond Mazurek, "the bridge between the metafictional techniques and historical content of Coover's novel is provided by the criticism of American ideology: by emphasising the limits of historical discourse in the America of the 1950s, it points to the limits of American ideology and the use of language as power" (195). En esta línea, Mazurek señala igualmente cómo la frustración experimentada por la gran mayoría de lectores de *TPB* ante la vaguedad y desmesura de la novela tiene relación con el propio fracaso del texto a la hora de diseñar y trabar una crítica consistente y cimentada sobre principios claramente expuestos. No se trata, sin embargo, de un fracaso imprevisto para su autor sino que, bien al contrario, a través de un giro metonímico entre los discursos de historiografía y ficción, se refleja el naufragio inherente al que todo discurso con pretensiones totalizadoras está irremediablemente abocado. De este modo, Coover en *TPB* se vale para revestir sus ataques satíricos con un pronunciado humorismo, un número ingente de enlaces discursivos irónicos y un sentido general de postrimería. El personaje de Nixon dará voz a estos aspectos en el momento que confronte la maniquea visión del devenir histórico de América que favorecen Eisenhower y Uncle Sam conceptualizada bajo el apotegma épico de "War Between the Sons of Light and the Sons of Darkness" (149). Consciente de lo sesgado de este acercamiento, Nixon reflexiona sobre ello en los siguientes términos:

> And then I realized what it was that had been bothering me: that sense that everything was somehow inevitable, as though it had been scripted out in advance. But bullshit! There were no scripts… no final scenes, there was just action, and then more action! Maybe in Russia History had a plot because one was being laid on, but not here —*that was what freedom was all about.* (362)

Sin embargo, la sátira no se restringe a los discursos y acontecimientos que rodearon la ejecución de los Rosenberg en 1953. Así, entre la historiografía que se recrea en *TPB* y la publicación de la novela median más de veinte años, algo que Coover aprovecha con extremada ironía. En este sentido, el autor entrevera en el cuerpo de textos procedentes de los años 50 discursos del presidente Richard Nixon contemporáneos a la publicación de la novela y relacionados con el escándalo Watergate. Valga como ejemplo la apologética jaculatoria que el personaje Nixon emite en Times Square a fin de explicar las palabras "I am a Scamp!" que exhibe en sus posaderas: "*I know that this is not the last of the smears [...], that under the circumstances, everybody here tonight should come before the American people and bare himself as I have done!*" (476, 482). Como comenta Mazurek, estas encendidas afirmaciones proceden *verbatim* del discurso —más conocido con el apelativo de Checkers— que Nixon difundió a la nación buscando ser eximido de las acusaciones contra él vertidas como principal responsable del caso Watergate (203).[40] De

[40] La grafía cursiva del original es reveladora a este respecto, puesto que de forma consistente, Coover recurrirá a ella para hacer sabedor al lector de hallarse frente a un extracto procedente de otro texto. Para una exploración en profundidad de los paralelismos y múltiples alusiones entre el caso Rosenberg y el caso Watergate, tal como los refleja Coover en *TPB*, una fuente imprescindible la constituyen el artículo aquí citado de Raymond Mazurek y el

alguna manera, Coover desplaza su inicial interés en focalizar la narrativa sobre la dimensión privada del personaje Nixon, a una dimensión pública por la que Nixon participa y se transforma en portavoz y metáfora de una retórica norteamericana hegemónica disparatada y llevada a sus extremos ideológicos. Retomar esa misma retórica directamente del archivo para servir un fin absolutamente opuesto al original se halla entre uno de los grandes logros de la novela. De ahí que *TPB* alcance un grado de complejidad textual sin precedente, en tanto requiere de un lector especialmente perspicaz y hábil a la hora de desentrañar las muchas líneas satíricas que convergen en la novela.

Por otra parte, y no de menor importancia para cualquier lectura exhaustiva de *TPB*, es la acepción de *pharmakon* como "víctima ritual", dado que precisamente Coover lo instituye como uno de los ejes temáticos que articulan esta novela. Y si el potencial catártico que se le ha atribuido de forma tradicional a la práctica satírica parece aportarnos claves para un más adecuado acercamiento a *TPB*, no obstante, no se debe pasar por alto que es exactamente sobre la catarsis pública que se buscó con la condena de los Rosenberg donde Coover sitúa su crítica más acerba. La ceguera de las masas, amedrentadas por la oscura y temible presencia de The Phantom —fenómeno y sentimiento en buena manera nutrido por las políticas de terror propiciadas desde el propio gobierno americano— se ve aplacada con la ofrenda ritual sangrienta de los Rosenberg. Este irracionalismo revestido bajo formulaciones sustentadas en una lógica y razón abrumadoras para su mejor asimilación es el elemento que de forma más consistente se deconstruye a lo largo de *TPB*. Las falacias de la historiografía, como ya se ha venido señalando, se dramatizan en *TPB* de forma literal y metaficcional, aspecto del que encontramos numerosos ejemplos en las frecuentes escenas de *TPB* donde se congregan multitudes arrebatadas por la mística del espíritu patrio y la certeza de un destino fulgurante pronosticado desde los orígenes de la nación. Sin embargo, este tono épico choca frontalmente con una verdad más prosaica encubierta tras este afán de trascendencia y, hacia el que, apuntará Coover satíricamente:

> Out front, a hundred million mouths open wide, a hundred million sets of teeth spring apart like dental exhibits, a hundred million bellies quake, and a hundred million, and a hundred million throats constrict and spasm, gasp and wheeze, as America laughs. [...] What makes them [Americans] laugh hardest, though, are jokes about sexual inadequacy —a failure of power —and the cruder the better, for crudity recalls their childhood for them: the Golden Age. (450)

De esta manera, la crítica de Coover no nos remite tan sólo hacia las esferas de poder desde las que emerge una interpretación sesgada o interesada de la realidad, sino que se critica con igual virulencia la facilidad con la que el pensamiento unívoco encuentra acomodo y calurosa acogida en las multitudes. Se trata ésta de una crítica global a un sistema unidimensional, un cuerpo de ideas y prácticas que se han establecido como hegemónicas dentro de la sociedad americana a la que se aproxima Coover en *TPB*, y de las que la historiografía es una de las más sobresalientes. En definitiva, Coover no hace sino evidenciar las auténticas raíces de lo que Jean Baudrillard ha definido como "a simulation model" en su particular caracterización de las modalidades historiográficas más persistentes. Pero la pregunta que cabe formularse en esta peculiar encrucijada es: ¿consigue de algún modo Coover contrarrestar o derrotar las formulaciones historiográficas perversamente manipuladas contra las que arremete? Como ya se ha venido apuntando

---

artículo de prensa "Text of Senator Nixon's Speech" publicado en el *Washington Post* el 24 de septiembre de 1952.

hasta este momento, la respuesta a esta cuestión es negativa puesto que si alguna conclusión se puede llegar a extraer de *TPB* es una irónica reflexión sobre la banalidad de establecer y/o primar circuitos o sistemas de información de cualquier tipo. En este sentido, de nuevo, el personaje de Nixon facilita una certera reflexión: "What was fact, what intent, what was framework, what was essence? Strange, the impact of History, the grip it had on us, yet it was nothing but words. Accidental accretions for the most part, leaving most of the story out" (136). Por lo tanto, una atmósfera de relativismo y amoralidad domina *TPB*. Sin embargo, tampoco se debe obviar el carácter indudablemente acusatorio que reviste la narrativa hacia la exacerbación y promoción de discursos e ideologías exaltadas, lo que ha llevado a algunos críticos a hablar de esta novela como un claro ejemplo de humanismo ahistórico. Concepto que a su vez Ickstadt conceptualiza de forma más concreta como "[a humanism] without faith in history and its redemptive power, its only resource [...] the creative potential of the privileged moment" (367). En este sentido, *TPB* se articula como una sátira inconclusa, exclusivamente procesual en el sentido más puramente narrativo del término *pharmakon*.

A modo de cierre de esta sección, rememorando las definiciones más recalcitrantes en torno al modo satírico como la establecida por Jane Ogborn y Peter Buckroyd —"what distinguishes satire from other kinds of writing [...] is the moral purpose of the satirist —the desire to 'mend the world'" (2001: 11)—, encontramos que en *TPB* todo intento de moralización o propósito reformador se ve suspendido en favor de una crítica discursiva más amplia y en absoluto portadora de pretensiones renovadoras. Y esto es así en tanto Coover trasciende las fronteras del determinismo y la adjudicación de valores intrínsecos a la práctica historiográfica o la práctica ficcional y, en este caso más concreto, al modo de la sátira. En su lugar, Coover promulga una experiencia narrativa que cuestiona toda posibilidad de alcanzar certeza alguna o de emitir evaluaciones firmes. La conclusión más radical la manifiesta Coover al afirmar que, "under these conditions of arbitrariness, the artistic impulse is directed toward putting the random parts together in any order which provides a pattern for living" (Conte, 2002: 144). En definitiva, una lectura integral de la obra detecta como primordial el ejercicio satírico que acomete la relectura de las dinámicas históricas propias del realismo y el historicismo decimonónico desenmascarando los fraudes estructurales que tras ellos se esconden. *TPB* emprende esta tarea por medio de un despliegue textual multiforme y plurivocal que, de forma sistemática, torna porosa la convencional barrera entre historia y ficción en el marco de la historiografía y la ficción estadounidense más reciente. El acabado nivel de experimentalismo técnico que alcanza Robert Coover en *TPB* en su particular aproximación a la historiografía tradicional no es menor en el vuelco que otorga al genuino modelo satírico "degenerativo" que selecciona para llevar a cabo esta aproximación. De este modo, situada en una línea de creaciones satíricas postmodernistas entre las que también cabría incluir *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon o *JR* William Gaddis, la novela de Coover gozaría del mérito de ser una de las narrativas satíricas más ambiciosas dentro de la novelística postmodernista norteamericana. Éste es un aspecto del que ningún crítico duda.[41] Pero en mi lectura de *TPB* también he pretendido subrayar como su particular logro satírico se debe, en buena medida, al acabado entramado paródico que le acompaña como metaficción historiográfica. El propósito de

[41] Todos los críticos de *TPB* mencionados a lo largo de este capítulo coinciden en afirmar este particular sin reservas. Steven Weisenburger ha señalado de forma elocuente que: "*The Public Burning* is the single most unrestrained condemnation of American civic identity to appear in the postwar decades" (1995: 198).

Coover no es simplemente pues el de desmoronar los mitos de la nación norteamericana, sino el de refutar y subvertir la empresa ideológica radical que ha propulsado a los Estados Unidos desde sus orígenes a través de las mismas textualidades que adopta la novela, de forma que la historia americana se vuelve contra los mismos símbolos en los que, supuestamente, ha creído sustentarse.

The House on the Lagoon: *la reivindicación historiográfica de los márgenes en Puerto Rico*

Josefina Rosario Ferré destaca como una de las escritoras más sobresalientes del espacio literario puertorriqueño actual dada su fecunda actividad literaria —como novelista, ensayista, poeta y traductora —y la amplitud tópica y política de sus textos. Pero si algo interesa destacar de la biografía de la autora es que ésta, más allá del ámbito artístico, se constituye como vivo modelo de la fluidez que define la identidad social y política del pueblo puertorriqueño.[42] Así tanto su preparación académica como su experiencia vital la han llevado a establecerse en distintos periodos bien en Puerto Rico o los Estados Unidos. En este sentido, además ha participado, aportando puntos de vista encontrados, en los numerosos y encendidos debates que dividen a la opinión pública puertorriqueña en torno al status político de su país. A esto se une la celebración artística de su bilingüismo que deja patente a través de sus publicaciones tanto en español como en inglés y la "autotraducción" de éstas que con posterioridad ha realizado a una u otra lengua.[43] El extrañamiento cultural que esta experiencia le ha provocado lleva a Ferré a concluir definiendo lo puertorriqueño como ejemplo cúspide de otredad cultural, y a los puertorriqueños como partícipes modélicos de ese indefinido "tercer espacio" al que aludiera Homi Bhabha en su *The Location of Culture* (1995).

En este sentido y siguiendo los planteamientos de Bhabha, Ferré se muestra de acuerdo con la lectura que este teórico hace del concepto de nación como metáfora textual. Una metáfora que requeriría de "a kind of 'doubleness' in writing", lo que redundaría muy positivamente en el proceso de "dispers[ing] the homogeneous, visual time of the horizontal society [and] inscrib[ing] the ambivalent and chiasmatic intersections of time and place that constitute the problematic 'modern' experience of the western nation" (1994: 293).[44] Este ambivalente sentimiento de diáspora cultural se encontrará patente en muchos de sus relatos y en las novelas *Maldito amor* (1985), *Eccentric Neighbourhoods* (1999) y *The Flight of the Swan* (2000). Pero es precisamente en su narrativa más reconocida hasta el momento,

---

[42] Al contrario que en el caso de los demás autores analizados a lo largo del conjunto de este estudio, he creído interesante reseñar algunos aspectos biográficos de esta escritora, en tanto son vitales para una mejor comprensión de la novela. Para un acercamiento más exhaustivo a la biografía y andadura literaria de la autora me remito al pormenorizado estudio realizado por Suzanne Hintz, *Rosario Ferré, A Search for Identity* (1995).

[43] A este respecto, es interesante la puntualización que hace la propia autora al señalar que más que "autotraducción" propiamente dicha, lo que ella lleva a cabo es una "reescritura" de sus obras a la otra lengua: "I don't translate my work, I write versions of it". Esto tendría lugar a partir de la obvia brecha cultural entre los lectores puertorriqueños isleños y la audiencia norteamericana. Caso concreto en sus "versiones" en lengua inglesa, es la mayor dilatación y exhaustividad de aquellos capítulos y secciones que contienen informaciones sobre aspectos culturalmente específicos de Puerto Rico y su historia.

[44] Una sociedad "horizontal y visual" sería aquella en la que la sociedad y la nación se interpretan en función de una temporalidad histórica lineal y una lógica causal emanada de un centro cultural hegemónico.

The House on the Lagoon (1995), donde Ferré aplica las estrategias paródico-satíricas de la metaficción historiográfica que le permitirán dislocar una serie de estructuras históricas y sociales hegemónicas en sintonía con la experiencia desarticulada de la identidad en el ámbito puertorriqueño.

Por todos estos motivos, se aprecia como de *THL* difiere significativamente respecto de las dos obras estudiadas con anterioridad. Al experimentalismo formal y las reivindicaciones políticas que articulaban *LM* y *TPB*, se agregarán toda una serie de preocupaciones que coinciden con el reciente emerger de un buen número de autores "periféricos" que ya no se limitan a enfrentar situaciones políticas o culturales globales, sino que acometen las problemáticas concretas de una serie de grupos sociales tradicionalmente excluidos de las jerarquías de poder político y artístico. De esta manera, Ferré se cuenta entre el enorme número de autoras que, en el marco de la literatura latinoamericana, caribeña y estadounidense, han comenzado a hacerse eco a través de la literatura de las situaciones de injusticia y precariedad a las que muchos colectivos se han visto sometidos. En este sentido, a la plasmación de las particulares problemáticas que aquejan a los puertorriqueños, Ferré ha sumado en muchos de sus escritos una sensibilidad muy acentuada hacia la doble opresión de mujeres y determinados grupos étnicos dentro de la sociedad puertorriqueña. Buen ejemplo de ello lo encontramos en su serie de relatos *Papeles de Pandora* (1976), *El coloquio de las perras* (1990) o *La batalla de las vírgenes* (1993). Los posicionamientos ideológicos de la autora, patentes en muchas de sus declaraciones y entrevistas, son claros al respecto. Así, Ferré concibe el acto de escribir como "[an] irreverence towards the establishment, [that it is] always subversive" (Geyh 1988: 484). Por otra parte, el recurso a las estéticas postmodernistas que hace en muchas de sus obras es un fenómeno que, como se ha apuntado en el primer capítulo de este estudio, ha cundido en las últimas décadas entre muchos autores a fin de revisitar o valorar subjetividades tradicionalmente relegadas.

THL es una novela que se construye desde el plano de la memoria histórica de Puerto Rico conjuntamente con las "microhistorias" de la vida privada familiar de sus protagonistas desde 1898 hasta el comienzo de la década de los 80.[45] Es precisamente la diégesis misma del relato la que se constituye como la innominada, pero obvia protagonista de la novela extendiéndose a lo largo de toda ella como un juego de dinámicas dialécticas que no llegan a alcanzar resolución alguna. Rosario Ferré recurre a la memoria de la experiencia como pulsión artística a través de una narradora, Isabel, que repite y rescribe la historia, su historia, presionada por la voz paratextual e insidiosa de su marido Quintín, y la coerción que supone la presencia implícita de las siempre refrendadas versiones oficiales que le servirán como marco de confrontación. El retorno del pasado a un primer plano se justifica por la necesidad de su narradora de indagar "arqueológicamente" y rescatar, a la manera foucaultiana, esas voces ahogadas, excluidas y fragmentadas entre las que ella se cuenta. Su mirada retrospectiva no se constituye como mera recreación o como mera

[45] Debido a las limitaciones de espacio me he sustraído de profundizar en aspectos que han marcado la crítica y recepción lectora de esta novela. Tan sólo señalar que, al igual que en los casos de *Libro de Manuel* y *The Public Burning*, la acogida de *THL* ha resultado ser bastante desigual. En este caso concreto, las críticas se han lanzado desde dos frentes principales. Por una parte, siendo *TPB* la primera novela que su autora publica originalmente en inglés, muchos sectores artísticos puertorriqueños han cifrado este gesto como una claudicación de Ferré ante la influencia de la industria editorial estadounidense, así como una traición personal a la causa independentista que apoyara la autora en su juventud. Por otra parte, la crítica Ellen Friedman ha acusado la novela de pretender emular, fallidamente, *La casa de los espíritus* (1996) de la chilena Isabel Allende.

duplicación de discursos preexistentes, sino que busca su propia singularidad aunando lo colectivo y común con lo privado, concreto y ajeno a los discursos públicos. Además, el pasado "Histórico" se ve a la luz de la contemporaneidad de la urdimbre histórica que entreteje Isabel, de ahí que el inicio de la novela reproduzca de algún modo el consabido "érase una vez" del relato popular lo que, a su vez, introduce desde la primera página la problemática confrontación "history" ~ "story" que se desarrollará durante el transcurso de toda la obra.

> [...] we spent many afternoons together, holding hands on the veranda and telling each other our family histories [...]. Years later, when I was living in the house on the lagoon, I began to write down some of those stories. *My original purpose was to interweave the woof of my memories with the warp of Quintín's recollections, but what I finally wrote was something very different* (6, cursiva mía).[46]

También desde este punto inicial se observa el reconocimiento de la autora acerca de su implicación sobre los materiales que recoge y su participación en el acto narrativo mismo. Es más, el control de la narración descansa, de manera exclusiva, en manos de Isabel que alternará el uso de la primera y la tercera persona a voluntad.[47] Por una parte, su intervención narrativa se hará explícita arrogándose la narradora la capacidad última de ordenación del texto y la autoridad interpretativa sobre los "hechos" (intertextos) recogidos. Sin embargo, no ha de confundirse esta estrategia con una mera inversión paródica del rol del escritor-autor tradicional, en tanto que Isabel no manifiesta pretensión alguna de ocultar los armazones discursivos y documentales sobre los que busca apoyatura a lo largo de su narrativa. En este sentido, clara prueba de ello es su inclusión deliberada, a modo de apéndice metadiscursivo, de las secciones correspondientes a los comentarios de Quintín sobre su propio manuscrito. Se pone así de manifiesto la naturaleza palimpséstica de la historia de Isabel, ya no sólo gracias al contrapunto aportado por las matizaciones de Quintín sino también por el reconocimiento claro que de ello hace la voz protagónica. En este sentido, Isabel se refiere a su porción de la narrativa como "versión" (197). Este intervencionismo, que por otra parte tiene poco de novedoso como tal dentro de la narrativa postmodernista, Hutcheon lo considera un elemento fundamental de la metaficción historiográfica. No obstante, esto no supone poner en peligro la subjetividad del lector, ya que al contrario de lo que se pudiera pensar, "[...] it does challenge the traditional notion of its unity and function. The totalising power of narrative, of history, and of our notions of the subject is subverted" (1988: 164). Es decir, las implicaciones del acto creativo que emprende Isabel trasvasan los límites de la propia textualidad cuestionando todos los aspectos con-textuales que acompañan a la producción narrativa. El texto se transforma en una "textura" multiforme que se hace consciente de todas las posibilidades que engendra, incluso de aquéllas que desvirtuarían sus objetivos y funcionalidades aparentes.

En cualquier caso, en *THL* se aprecia el quebrantamiento intencionado de la correlación mimética del ejercicio historiográfico. Esto a su vez también problematiza el aspecto autobiográfico de la narración que, si bien es evidente, se desmorona justamente por las matizaciones que le aporta el contradiscurso de Quintín. El objetivo de Isabel es relatar desde una pretendida distancia pero sin rechazar su deuda con los pre-textos, históricos y

[46] Todas las citas tomadas de la novela proceden de la edición de Abacus publicada en 1996.

[47] Por norma general, Isabel emplea la primera persona durante aquellos pasajes que conciernen a su familia y la rememoración de sus experiencias personales, y la tercera para aquellos relacionados con la narración de las historias de la rama familiar de Quintín.

familiares, que concurren en su voz narrativa. Y como el modo de manifestarse de ambos es la forma textual, Isabel sólo tendrá acceso a las formas factuales a través de narraciones ajenas que, a su vez, ella codificará de acuerdo con sus intereses críticos para recontarlas con posterioridad. Las historias proceden en gran medida de los apuntes que Isabel ha tomado de los recuerdos que se inscriben a modo de diario en su memoria, de sus conversaciones con Quintín y de su indagación bibliográfica en obras históricas. Y paradójicamente, a pesar de que Quintín muestra su desdén hacia las formas narrativas novelísticas, sin embargo, demuestra ser bien consciente de las implicaciones de poder, control y autoridad que generalmente porta la voz narrativa:

> *Was Isabel writing this novel because she wanted to have control over their lives? She was imposing her opinions and making the decisions; creating or destroying characters (and reputations) at will. But she was neither discreet nor diplomatic enough. She liked to play with a loaded deck, often pointing a finger at the male characters.* (108, cursiva mía)

En otra ocasión, Quintín citará un pasaje de la Biblia como criterio de autoridad moral advirtiendo a Isabel por su atrevimiento que "Whoever troubleth his own house shall inherit the wind" (197). Es a través de esta repetición de discursos apropiados por la que la memoria se halla en la paradójica coyuntura de funcionar como imagen especular de éstos y de sí misma, aunque deliberada y convenientemente deformada. Esta versión, o parodia histórica, se ubica en un espacio referencial de ficción, que es a partir del que se articula la función satírica de la narrativa y que el lector debe descodificar para una comprensión más íntegra. Es precisamente la memoria de Isabel y Quintín la que saca a flote los indicios y referentes culturales de la "realidad" con-textual a la que se remite integrándola y recreándola. Se permitirá así la protagonista el cuestionamiento de la "Historia" contada desde los círculos estatales confrontándola con "historias" específicas que le posibilitan así la re-construcción de lo que, desde su perspectiva, fue reprimido. En *THL* se revisan momentos de transición claves dentro de la historia puertorriqueña a través del prisma de una serie de acontecimientos generacionales en el marco de una saga familiar, asunto que vertebra varias de las narrativas de Ferré. La propia novela se encabeza con un árbol genealógico muy ilustrativo de las dinámicas narrativas que configurarán el conjunto de la obra. De ese modo, no sólo se busca compenetrar las historias individuales con las oficiales trasmutando las primeras en espacio alegórico de las segundas sino que, de acuerdo con la dinámica del cronotopo postmoderno, a través de esta genealogía percibimos la inevitable simultaneidad de tiempo histórico y espacio textual. Esto es, todo nos es revelado desde los prolegómenos mismos de la narrativa, subrayándose así una vez más el diseño premeditado de la narración.

Como ya se apuntó más arriba, el texto manifiesta una marcada conciencia de su propia entidad material no dejando, en este sentido, ningún elemento al azar. De este modo, desde la propia portada de la obra pasando por la estructuración y distribución de las diferentes secciones, todos los elementos buscan enfatizar el relevante papel que juegan los elementos sensoriales en la configuración externa de la narrativa. En términos de Linda Hutcheon, nos hallamos ante un proceso metafictivo del tipo que esta autora denominara como "diegetically self-conscious novel". Es decir, a través de estas claves visuales descubrimos una voluntad ordenadora que, lejos de ocultar los esquemas y el armazón narrativo sobre el que se sustenta el texto, lo deja totalmente al descubierto. A estos aspectos externos se unirá, como veremos con posterioridad, una voz narrativa deshilachada que mantendrá un orden narrativo siempre limitado por unas fuerzas coercitivas que revelará en toda su

explicitud. Esta modalidad discursiva, a la que las narrativas postmodernas recurren con asiduidad, lleva hasta sus últimas consecuencias la concepción aristotélica de *poiesis* como creación literaria en proceso. Es más, lo que el paradigma postmoderno nos muestra más concretamente es una reelaboración aristotélica de la distinción platónica entre drama y narración —*mimetikon* y *diegematikon*— por la que ambas formas son consideradas formas de imitación "in a way that corresponds roughly to the [...] terms product and process" (Hutcheon, 1980: 41). De forma más específica, la concepción aristotélica de diégesis es particularmente reveladora en tanto ésta pasa a concebirse como una mimesis del proceso, frente a la mimesis "realista" del producto que concibe a éste como entidad estanca y finita. Esta ligazón entre la propia materialidad física del texto y su entidad textual es lo que constituye la peculiar forma discursiva del texto, a la que Hutcheon asignará la denominación de "heterocosmos" o, más detalladamente,

> In such fiction ["diegetically self-conscious novel"] the reader is made aware of the fact that literature is less a verbal object *carrying* some meaning, than it is his own experience of building, from the language, a coherent autonomous whole of form and content. This whole is what is meant by the term "heterocosm". (1980: 42)[48]

En este sentido, a lo largo de la lectura de *THL* se puede llegar a afirmar que el lector se halla ante el borrador de la novela más que ante una narrativa "acabada" en sí. Y esta mención al lector no es en modo alguno gratuita, dado que no conviene olvidar la centralidad de su participación en el proceso hermenéutico. La parodia del proceso lector, encarnada en Quintín, facilitará además un índice adicional de fragmentación narrativa. Es más, y retornando a la terminología barthiana, un texto que se acoja a los supuestos hasta aquí mencionados no puede tratarse de otra cosa que de un texto "scriptible" incitando abiertamente al receptor a actuar e interactuar de modos diversos con el propio texto. Este aspecto es particularmente evidente en la novela de Ferré que, como se apreciará en detalle más adelante, parece invitar a su lector a apoyar determinados puntos de vista y causas para con posterioridad problematizar y confrontar estas posturas concretas.

Junto con la problematización del texto en su dimensión más formal, quizá uno de sus aspectos más sobresalientes es la revalorización del papel de la mujer puertorriqueña como agente narrativo, tradicionalmente ahogado bajo el peso de un severo patriarcado dentro de un sistema que, a su vez, también se halla supeditado a un linaje secularmente colonial. El perfil de la nueva mujer latinoamericana que representa Isabel es el del surgir de una fuerza de subversión, de crítica que desde el margen del sistema, desde la sombra, ha presenciado como testigo y víctima de excepción los vericuetos del poder y la apropiación y uso que éste ha hecho del lenguaje.[49] La relectura de la historia y su crítica satírica será la estrategia de la que se valga Isabel. En este sentido, el rescate de la memoria histórica que emprende se inscribe dentro de una de las líneas discursivas más destacadas en la literatura hispanoamericana por mujeres. En conexión con este aspecto, Joan Douglas Peters (2002) considera que desde los años 70 se ha constituido un tipo singular de *künstlerroman*

[48] Esta noción de alguna manera replica el concepto que Hayden White nominara como "metaficción", dado que la esencia de ambos es el reconocimiento de la ingerencia estética y estructural del creador del texto sobre los materiales que codifica.

[49] Ya Erich Auerbach señalaba, desde su propia experiencia vital de exiliado político, que la mejor, más amplia y más crítica perspectiva que uno puede alcanzar sobre un sistema o situación dada es, paradójicamente, desde los márgenes o desde la exterioridad de ésta. Así este autor llegó a afirmar que nunca había comprendido tan profundamente su Alemania natal hasta que la contempló desde su país de acogida, Turquía (1946).

femenino dentro de las prácticas literarias de metaficción historiográfica al que denomina "feminist metafiction". En todas las obras de las autoras que Douglas examina, se recurre a protagonistas femeninas que sobresalen por su oposición, en términos ficcionales, a las convenciones literarias establecidas, que rechazan como paradigma máximo de coerción artística. Más concretamente, por lo general, estas protagonistas aparecen encarnadas en la figura de una escritora en ciernes, que es consciente de la necesidad de hallar una voz autónoma para el ejercicio libre y productivo de su arte. *TIIL* sigue este mismo esquema en el que Isabel reproduce directamente su pugna a través de una narrativa que se transforma en parte integrante de su historia y, a su vez, en parte de la ficción que configura esta historia.

> The result is feminist metafiction, which [...] is a woman writing about a woman writing —specifically in reaction to conventions for the novel prescribed by established "male" literature. It is in direct opposition to the eighteenth—, nineteenth—, and early twentieth-century canonical novel that feminist metafiction defines itself as a uniquely postmodernist genre. (xii)

En cierta manera, entonces, el acto narrativo que emprende Isabel con su particular *künstlerroman* en *THL*, se trata de una escritura "entre líneas", "entre discursos" articulada a través del mecanismo principal que, como se veía, subyace al desarrollo historiográfico, la parodia, y su más inmediata consecuencia: la sátira. La superposición de versiones historiográficas en la sección que corresponde a la narrativa de Isabel, y la yuxtaposición de lecturas que hacen Isabel y Quintín de los mismos hechos aporta un ritmo idiosincrásico de confrontación y crítica al relato. Isabel nos retrotrae pues a un pasado cercano buscando fijar, o mejor fragmentar y reelaborar una memoria del pasado que posibilite una más amplia y coherente lectura del presente. Ante todo y dentro de un marco de interpretación postmoderna, *TIIL* sobresale ya no sólo por acentuar las bases de su propia textualidad como manuscrito en incesante elaboración, sino que igualmente enfatiza la necesidad de comprender el texto en toda su con-textualidad al integrar un discurso historiográfico que quiebra cualquier intento de proclamar la pura ficcionalidad de la novela. Los datos históricos, las referencias a personajes y circunstancias previamente codificadas en los documentos oficiales o en las obras historiográficas "canónicas" se hacen partícipes mediante su recuperación paródica de la narrativa trabándose de esta manera como hebras discursivas o como "puntos nodales" (Derrida) de confluencia discursiva.

A continuación analizaré las múltiples vertientes significativas de la novela en cuanto a su dimensión historiográfica se refiere. El restringir mi examen a sus aspectos historiográficos no es sinónimo de soslayar las restantes perspectivas discursivas de la narrativa. Bien al contrario, es en la estructura historiográfica que adopta la novela donde reside la mayor parte de su potencial paródico y satírico. De hecho, conviene recordar que su narradora concibe el relato en función de la capacidad de éste de evocar los resquicios ocultos de las historias oficiales. Partiendo de esa premisa creativa, Isabel procederá en su narrativa mediante el enhebrado de una amplia panoplia de relatos, versiones históricas y recuerdos. En términos más generales, a través de su ejercicio literario, Isabel cuestionará la existencia de paradigmas teóricos de alcance trascendental sean estos de naturaleza política, social o cultural. Partiendo de este punto, en su práctica historiográfica-satírica se revelan cuatro niveles esenciales en intersección: 1) un marco histórico reconocible a través de la presentación de coordenadas espacio-temporales y socio-políticas concretas; 2) el recurso a la historia "apócrifa", o metaficción historiográfica, como complemento paródico-satírico a los registros oficiales; 3) la manipulación revisora de las fuentes documentales en un

ejercicio paródico de fines satíricos; 4) la tensión entre el impulso esencialista, empírico y totalizador de los discursos dominantes y las "microhistorias" narrativas de los grupos excluidos de los "recuentos históricos". Gracias a la elaborada combinación de todos estos niveles, Ferré concibe un libro "multiperspectivo" y dialéctico que surge como testimonio de la convulsa "realidad" de Puerto Rico y de sus poblaciones. Y si en *THL* nos hallamos ante el receptáculo discursivo de una historia específica, ésta también es extensiva a la ambivalencia y crispación políticas y sociales sufridas en buena parte del continente americano. El proceso arqueológico emprendido por Ferré, en boca de la narradora Isabel, como en muchas narrativas postmodernistas, no descubre una materia histórica inerte y fácilmente aprensible, sino un proceso dinámico, abierto y flexible; no una mera repetición de secuencias causalmente relacionadas, sino un solapamiento de capas diacrónicas y perspectivas sincrónicas de acuerdo con los esquemas del singular cronotopo postmoderno. Presente, pasado y futuro, centralismos y "ex-centrismos" conversan aquí. La contingencia, la provisionalidad y la subjetividad postuladas en esta obra, sin embargo, no es sinónimo, como se ha venido apuntando, de una despolitización o de una ausencia de ideales políticos y sociales. Al contrario, vemos que Ferré siguiendo una línea teórica que la aproxima a premisas foucaltianas y derridianas, emplaza a sus lectores a participar en un revisionismo histórico, denunciante y no cómplice de las políticas opresoras. Al tiempo, su particular recurso a la metaficción historiográfica invoca el potencial creativo y subversivo de los márgenes sociales y políticos, su capacidad de desestabilizar cualquier foco discursivo dominante blandiendo sus mismas armas, pero subvirtiendo éstas con una concepción heterodoxa del pensamiento y la expresión tradicionales.

De este modo, se presentan a examen las alternativas ideológicas y estéticas de una sociedad fraguada a partir de centripetismos de índole diverso, pero sustentada sobre subrepticios sistemas ideológicos. Y si el ejercicio de usurpar los discursos emanados desde el centro se fundamenta en una estrategia paródica, el recurso a una crítica satírica culminará el proceso de desmantelamiento discursivo. No obstante, y de acuerdo con el marco teórico que se establece en este estudio, el ejercicio satírico que aquí se practica resiste demarcaciones formalistas o temáticas simplistas. En este sentido, en *THL* se demostrará como la práctica satírica se aleja de prescripciones normativas, moralistas, o retóricas. De esta manera, deja de constituirse en función de unos parámetros ontológicos o epistemológicos prefijados, y demuestra ser una construcción fluctuante y versátil capaz de adoptar estructuras varias y de interaccionar fluidamente con otros modos textuales. En el caso que aquí nos ocupa, la metaficción historiográfica, la sátira interactúa con la dimensión histórica, social y política de la novela postmoderna dentro de un marco de subversión discursiva. Así, el acercamiento satírico en tanto es proyectado desde una sensibilidad postmoderna, se erige como un modo relacional paradigmático en su oscilación entre una aceptación ortodoxa de los hechos históricos y el cuestionamiento textual, incisivo y mordaz de los códigos y sistemas sobre los cuales se construyen. Esta futileza ontológica y cognoscitiva de la sátira postmoderna, a la que aludía hace un instante, es la que dificulta la aprehensión inequívoca de los aspectos satíricos en *THL*. En este sentido, veremos que la sátira ocupa más bien una multiplicidad de localizaciones discontinuas entre dimensiones tales como su aparente proyección de una realidad extratextual y la construcción textual del propio objeto de sátira; una crítica de fines didácticos y una crítica puramente deconstructora y lúdica; un objeto de sátira claramente acotado y uniforme y un objeto multiforme de entidad discursiva más amplía, etc. Es precisamente a través de estos

resquicios, y de su interacción con la parodia historiográfica donde se localizarán las dimensiones significativas de la sátira postmodernista en *THL*.

A lo largo de mi estudio, me he abstenido al máximo de incurrir en la elaboración de taxonomías, sin embargo, para facilitar un examen más pormenorizado de los elementos paródicos y satíricos en *THL*, puede resultar interesante mencionar algunos de los usos y funcionalidades atribuidas a tales elementos en el transcurso de la obra en conexión con su perspectiva historiográfica. Entre todos ellos se puede singularizar de forma específica un buen número de temas que pueden resumirse en cuatro grandes bloques temáticos o problemáticas que buscan erigirse como marco de análisis sintomático más que paradigmático o ejemplar: 1) problemáticas historiográficas; 2) problemáticas en torno al status político de la isla; 3) problemáticas étnicas y de estructura social; 4) problemáticas de género. Lo que une a todos ellos es su activación como fuentes discursivas incompatibles con paradigmas historiográficos axiomáticos y positivistas. Por otra parte, cada uno de ellos condensa, a su vez, ulteriores subdivisiones que hacen más compleja su clasificación dado el alto grado de imbricación con las diversas líneas estructurales y temáticas que constituyen el conjunto de la narrativa.

Partiré para mi estudio de dos aspectos generales. Por una parte, del conflicto teórico historiografía ~ ficción que motivará la escritura de Isabel y, por otra, de las consecuencias más "pragmáticas" de tal discusión en el marco de la situación política e histórica que la narrativa recrea. En lo que respecta al primero, ya se ha venido reiterando la preeminencia en *THL* de cuestiones relativas a los procesos de codificación histórica y cómo, en este sentido, la propia narrativa emprende una recreación autorreflexiva, a un nivel diegético, de los mecanismos y controversias en torno a la escritura histórica y ficcional. De este modo, siguiendo la terminología de Linda Hutcheon al respecto (1980), en *THL* no existe una ruptura entre los planos intra-diegéticos y la intro-diegesis que se ven, por su parte, reflejados en los dos niveles narrativos: el *künstlerroman* emprendido por Isabel y que vamos siguiendo de su mano, y la relectura paródica de éste a través de Quintín, realizada a través de la propia Isabel.[50] Ambos confluyen en la contemporaneidad de nuestra lectura, aspecto que permite, a su vez, interpretar este armazón narrativo desde una perspectiva más amplia. Al inscribir en su obra un pasado del que progresivamente se va distanciando, Isabel se integra en la propia textualidad, adoptando diversas perspectivas narrativas al tiempo que huye de posiciones teóricas inmovilistas, ajustándose a la categoría formal de novela y también excediéndola. Esta flexibilidad estética también se plasmará en la dimensión política de la novela, donde se observa que el poder restrictivo ejercido por las historias oficiales que tienen como garantes a las élites y jerarquías es, en principio, lo que mueve a Isabel a emprender el propio acto narrativo. Isabel parodiará, desde los prolegómenos de su narrativa, la dinámica de los discursos historiográficos y ficcionales tradicionales recurriendo a diversas estrategias discursivas. La más recurrente de éstas es la constante transgresión de los límites entre géneros y tipos discursivos, demostrando con ello la fragilidad de las bases que sustentan los discursos hegemónicos que han marcado los designios de la sociedad puertorriqueña en el periodo que se recrea. De este modo,

[50] Dadas las limitaciones de espacio, he optado por no dedicar especial atención al paulatino receso de la confrontación dialéctica entre Isabel y Quintín a medida que transcurre la narrativa. Sin duda, Isabel se vale de esta estrategia para simbolizar el progresivo declive y la deconstrucción sufridos por Quintín. De la misma manera, a través de esta reducción del papel de Quintín, apreciamos el solapamiento del relato con la contemporaneidad de nuestra propia lectura.

yuxtapone a modo de contrapunto ilustrativo, la aportación de datos "fácticos" con aspectos ficcionales, de modo que las barreras entre ambas dimensiones demuestran ser fácilmente franqueables. De esta manera, Isabel tratando de justificar el más que presumible fraudulento enriquecimiento de su suegro Buenaventura a su llegada a la isla, se servirá de las alusiones al papel jugado por Puerto Rico durante la Segunda Guerra Mundial como punto estratégico ambicionado por las fuerzas del nacionalsocialismo germánico. No obstante, dado que la fortuna de Buenaventura se remonta a épocas previas a este episodio bélico, Isabel no duda en adelantar los acontecimientos hasta 1917, en plena Primera Guerra Mundial. Esto suscitará una fuerte discrepancia con Quintín, amante de la precisión cronológica y la "objetividad" histórica.

> At the beginning of this century, our island acquired an unexpected strategic significance for the admiralty of the Third Reich. [...] The result of [Admiral Alfred] von Tirpitz plans for the Caribbean was a German siege of the island, and in 1917, the year of Buenaventura and Rebeca's wedding, we suddenly found ourselves surrounded by hungry sharks. [...] In 1918, when German submarines laid siege to our city and people were literally dying of hunger, Buenaventura decided it was the right moment to expand his business. [...] Buenaventura's ships always managed to dodge the German U-boats, and he sold more cod than others.[...] At first, people thought it was just happenstance. [...] Bit by bit, however, people began to suspect foul play. (30, 33-34)

> Isabel had made inexcusable mistakes [...] saying that Puerto Rico's siege by German submarines had taken place during the Great War, when actually it happened during the Second World War. [...] But Isabel needed to invent the siege of Puerto Rico in 1918 [...] She had consciously altered the facts of history to serve its story. (75-74)

Las consecuencias de este juego dialéctico fructificarán en el cuestionamiento satírico de todas las premisas y códigos con-textuales que han venido aparejadas con la imposición de modelos históricos tradicionales. Precisamente, esta actitud de Quintín ocasionará uno de los primeros puntos de inflexión de los cuales emerge la tonalidad satírica de la narrativa. Enfrentado sistemáticamente al espíritu lúdico de Isabel, su esposo recurrirá a matizaciones históricas que apuntan hacia la trivialidad en la que, en muchas ocasiones, se fundamenta la historiografía obviando, por otra parte, la más acuciante necesidad de rescatar del olvido histórico las realidades de los desposeídos. De esta manera, ante la trivial afirmación de Isabel por la que, tras arribar a Puerto Rico procedente de España, Buenaventura habría saboreado un perrito caliente en un puesto callejero, Quintín no se resiste a comentar: "Isabel had made some inexcusable mistakes pretending there were hot dogs stands in 1917, and that Buenaventura had eaten a hot dog on the day he arrived [...]. No one knew when hot dogs had arrived, but he doubted it was before the Second World War" (73). Quintín se erigirá así como implacable exégeta estableciendo una polaridad drástica entre los discursos históricos y ficcionales y, por ello, acusando de ineptitud los intentos de Isabel. Resulta evidente que, en su concepción de los procesos historiográficos, Quintín asume los tres principios que Stephen Greenblatt refutara para sentar su articulación conceptual del "New Historicism": "1. The belief that processes are at work in history that man can do little to alter"; "2. The theory that the historian must avoid all value judgements in his study of past periods or former cultures"; "3. Veneration of the past or of tradition" (Waugh & Rice, 2001: 305-324). De esta forma, Quintín replica paradigmas historiográficos decimonónicos por los que la historia constituye una disciplina eminentemente positivista, en función de la que se asume la existencia de una realidad externa formada y aprehensible por medio del lenguaje. Asimismo, de acuerdo con esta

visión, cualquier plasmación de hechos históricos ha de abstenerse de incurrir en valoraciones o en ingerencias que introduzcan motivos ajenos al dato histórico. Más en concreto, Quintín desautoriza cualquier recurso a hechos históricos que se utilicen como quebrantamiento de la armonía del orden prefijado o como impúdica revelación de escabrosas situaciones familiares. Esto es, Quintín concibe lo histórico como un instrumento creador de concordia o mejor, de establecimiento de versiones únicas y uniformes, "good writers should try to protect the people they love, not make bloody sacrifices of their reputations" (248). A esto cabe añadir los continuos elogios que Quintín lanzará al legado colonial hispano de la isla, donde encontrará refugio y salvaguarda ante un nuevo orden social que vaticina el derrumbamiento de los pilares del sistema actual. De esta forma, un viaje a la tierra de sus ancestros, Extremadura, le permitirá recuperar el brío perdido en la contienda con sus hermanos. Sin que en esta ocasión Isabel parafrasee el texto donde Quintín relata su recuperación en el Monasterio cacereño de Guadalupe, la beatífica iluminación que allí parece experimentar éste resulta, a todas luces, objeto de aguda sátira por sus evocaciones de un orden social largo tiempo atrás desaparecido y, por lo demás, paradigma de aniquilación y totalitarismo cultural:

> It was the Monastery of the Virgin of Guadalupe, the Virgin of the Conquistadors. [...] I was there a week, at the end of which my wounds were almost healed. I felt Father nearer than ever before. I kept hearing its voice in my dreams: "Willpower is the only road to power. If Francisco Pizarro, my ancestor, was able to defeat forty thousand Indians with four hundred soldiers, you shouldn't be afraid of your present situation, my son, because it's only three against one". (280)

De acuerdo con lo señalado hasta aquí resulta comprensible que el ejercicio simultáneo que posibilita la mezcolanza de ficción e historiografía que emprende Isabel, resulte a ojos de Quintín una aberración discursiva. Así, Quintín al tiempo que infravalora el valor pragmático de lo literario, también considera que esta exposición entreverada de ficción y realidad resta cualidades estéticas a la primera y desacredita la imprescindible veracidad de la segunda.

> "Writing lies means writing lies", he had once heard a famous author say. And yet that wasn't always so. Many writers had a rich imagination; they could make everything up from scratch without having to resort to personal experience. Isabel simply hadn't learned to apply Turgenev's advice: *an author must cut the umbilical cord that binds him to his story*. On the other hand, all writers interpreted reality in their own way —and that was why Quintín preferred history to literature; *literature wasn't ethical enough* for him. *There were limits to interpretation, even if the borders of reality were diffuse and malleable. There was always a nucleus of truth, and it was wrong to alter it. That was why Quintín's didn't consider writing a serious occupation, like science or history*. (72, cursiva mía)

Este empeño crítico y la defensa a ultranza de los principios historiográficos tradicionales sirven de vehículo para una crítica satírica de los mismos que se lleva a cabo de acuerdo con dos dinámicas. Por una parte, y como ya se ha señalado, el contrapunto que establece Isabel prueba, de forma implícita, la arbitrariedad de los postulados referidos por Quintín, postulados siempre dictaminados por una visión vinculada a los intereses de las hegemonías de poder y, lo que es más, irrelevantes en el marco de reescritura autónoma que se propone Isabel. Así, Isabel parte de un deseo de dar forma ficcional a una serie de memorias que en su plasmación textual irán bifurcándose sin cesar y adquiriendo nuevas connotaciones que rebasan constantemente las fronteras genéricas convencionales. Entre los numerosos ejemplos que podemos singularizar, una buena muestra la hallamos en la

paradójica conexión que establece entre la historia del tardo despegue económico de Puerto Rico y la introducción desde Estados Unidos de estrategias comerciales y publicitarias dentro del más puro sistema capitalista, algo que transformará radicalmente las apetencias de las clases medias isleñas. Esta parodia irónica de las dinámicas históricas, que alberga una patente intencionalidad satírica, excederá incluso estos límites para aplicarse también sobre aspectos relativos al debate nacional del status isleño:

> During the forties and fifties, Sears had no stores on our islands. Sears wasn't a place. it was a state of mind; ordering from the Sears catalogue was like ordering from heaven. There was a Sears catalogue in every middle-class home in Ponce at that time. *Like most families on the island, ours was divided politically.* Carmita and Carlos were for statehood, whereas Abby was defiantly Independentista. *But all we liked to browse through the Sears catalogue. Having it at hand was reassuring —proof that Puerto Rico was an inseparable part of the United States. We weren't like Haiti or the Dominican Republic [...]. Looking through the Sears catalogue, Abby was tempted to renounce to her Independentista ideals.* (181-183, cursiva mia)

Por otra parte, y como ya se ha señalado con anterioridad, Quintín acusa en sus reflexiones una simpleza interpretativa que resulta en un intento burdo y pretencioso de perfeccionar el relato de Isabel a nivel estético e historiográfico. Es precisamente en su torpeza e inconstancia creadora donde deja patente que sus tesis no se corresponden con su habilidad creativa. Finalmente, esto le llevará a confesar con pesar su falta de recursos para dedicarse a la literatura y el resentimiento que, por este motivo, le inspira Isabel: "*Creating a work of art must be one of the most satisfying experiences in life. If only he had time*" (187). De nuevo, en este punto surge con fuerza el llamamiento de Virginia Woolf sobre la importancia para la mujer artista de alcanzar un espacio de autonomía creativa para el desarrollo íntegro de su arte. Isabel, habiendo logrado alcanzar este espacio, recibirá las arteras críticas de su marido: "He never had the opportunity to sit around doing nothing, fanning himself on the terrace as Isabel did, watching the pelicans dive into the lagoon and waiting to ideas to come to him so he could capture them in beautiful words" (187). De esta manera, la sátira se extiende aquí hacia aquellos ejercicios críticos que, en realidad, enmascaran la insuficiencia de sus artífices a la hora de practicar el arte o disciplina sobre las que versan sus críticas. Se arrogará así Quintín el conocimiento y manejo de una supuesta prescriptiva poética, de indudable raigambre formalista, en tanto que trata de subrayar la necesidad de toda "buena obra literaria" de escindir los aspectos ficcionales de los autobiográficos o con-textuales: "*Another fault he found was Isabel's tendency to use her female characters as shadow players for her own personality. She had to be careful here; it was a pitfall for mediocre writers*" (189). Esta alusión a las presumibles fallas estéticas de las mujeres escritoras entronca, también de forma satírica, con el propio idcario de Ferré sobre la necesidad de éstas de adoptar una perspectiva autobiográfica que les posibilite dar expresión a la experiencia reprimida. Quintín se va constituyendo así como sumario de estereotipos y resistencias masculinas hacia la irrupción de las mujeres en los campos artísticos. Ante lo inevitable de esta situación, sólo restará descalificar su actividad y las implicaciones que ésta presenta. En última instancia, la sátira se localiza en el conflicto entre la narrativa disconforme y libre de Isabel y la prolongada pervivencia de los códigos de estructura patriarcal que respalda Quintín. Un guiño irónico lo proporcionará a este respecto el rastreo que Quintín efectuará por toda la casa en busca del oculto manuscrito de Isabel —hallado por azar en una primera ocasión— lo que se convierte, en este sentido, en metáfora de la represión y censura que las mujeres han tenido que salvar

para dar testimonio escrito de su percepción de la realidad. Más irónico resulte tal vez el que los dos primeros escondrijos seleccionados por Isabel se traten de un diccionario de latín —símbolo de un conocimiento clásico generalmente vedado para las mujeres— y de un manual de cocina —saber por antonomasia ligado a las tareas domésticas adjudicadas a éstas. Relevante a este respecto son los comentarios de Trinh T. Minh-ha en tanto que, en su visión, lo que caracteriza los códigos de raigambre logocéntrico y patriarcal es su exigencia al sujeto femenino y colonial de distanciarse de su propia experiencia y sentir dado que,

> *She-her* has always conveyed the idea of a personal and gender-specific voice [since] the *minor*-ity's voice is always personal; that of the *major*-ity, always impersonal. [...] to write web, we must either espouse his cause or trascend our borderlines. We must forget ourselves. We are triply jeopardized: as a writer, as a woman, and as a woman of color. (1989: 27-28)

Algo que empujaría a este sujeto "minor-itario" "into self-disdain by the great arm of parental-conjugal phallocentrism" (Minh-ha, 27). Ante estas mismas presiones Isabel responde, como se viene señalando, de una manera lúdica, usurpando paródicamente tanto la legitimidad masculina en los discursos historiográficos, como desbancando satíricamente los códigos de aspiración universalista sobre los que se sostienen. En este sentido y, como ya se mencionó, Isabel se erige como una voz agencial dominante y supervisora de los más nimios pormenores de la creación textual. Su control se lleva a cabo de una forma absolutamente abierta, situando las intervenciones de Quintín paratextualmente —marginalmente— e interpretándolas a conveniencia, parodiando así los modos totalitarios de las historiografías convencionales. Es más, Isabel llega a sugerir las posibles expectativas que, como lector, Quintín puede albergar ante el manuscrito que se halla en sus manos y del que él también es un personaje más: "Would she really be able to write a good novel? [...] What was Isabel going to do with now? What metamorphoses would she make him undergo? [...] It was an eerie experience, reading himself as if he were someone else" (147). Con todo, en lo que toca a su discusión acerca de la cuestión historiográfica, el punto culminante de tensión dialéctica entre las dos voces se alcanza cuando Isabel confronta directamente las glosas de Quintín, es decir, el enfrentamiento se difiere del centro narrativo a los márgenes, movimiento éste que Isabel emprende de forma desinhibida, a modo de desafío, mostrando la capacidad y decisión de los discursos marginales de afrontar e impugnar en terreno candente a sus adversarios. Quintín hará gala de un buen número de argumentos de profunda filiación "old historicist", contra lo que Isabel argüirá en términos no menos categóricos, evocadores de las tesis metaficticias de Hayden White y de las premisas centrales del "New Historicism":

> "Literature is fluid", Quintín admitted, "like life itself. History, on the other hand, is something very different. It is also an art, but it deals with the truth. As a record of human endeavours, history is unalterable. A novelist may write lies, but a historian never can. *Literature never changes anything, but history can alter the course of events. Alexander the Great identified himself with Achilles, for example; he became invincible and almost conquered the world. Therefore, history is much more important than literature*". [...] "I don't agree with you at all, Quintín", she said. "History doesn't deal with truth any more than literature does. From the moment a historian selects one theme over another in order to write about it, he is manipulating the facts. The historian, like the novelist, observes the world through his own tinted glass, and describes it as if it were the truth. But it's only one side of the truth, because imagination —what you call lies—is also a part of the truth. Like the dark side of the moon, it's no less real because it can't be see. Our veiled passions, our ambivalent emotions, our unaccountable hates and preferences can best be understood through novels, and heard across the centuries". (311-312, cursiva mía)

Ambos, Isabel y Quintín, pasan aquí de la parodia de discursos historiográficos y ficcionales a la crítica explícita basada en fundamentos teóricos. Asimismo, apreciamos, una vez más, la preferencia que exhibe Quintín hacia una concepción grandiosa y mítica de lo histórico, es decir, desdeña las intrincaciones de las historias marginadas a las que no considera dignas de atención, pero se adhiere a la versión refrendada oficialmente, por ser ésta patrimonio del "más fuerte". De ahí que del extenso extracto precedente he enfatizado el silogismo donde precisamente se apoya el fulcro que activa el proceso satírico en cuanto a la polémica historiográfica se refiere. Tras una contundente diatriba en pro de la eficiencia y veracidad engendrada en el ejercicio historiográfico, Quintín recurre a un ejemplo por el que irónicamente aúna la figura del "histórico" Alejandro Magno, con la del mítico héroe tesalio Aquiles. Se demuestra así, en el marco mismo de los postulados historiográficos tradicionales, la imposibilidad de disociar en el examen histórico, la vertiente puramente fáctica de la ficcional. Lo que es más, su particular selección de la figura de Alejandro Magno le lleva a incurrir en su propia defensa en un anatema contra las tesis que apoya, dado que, obviamente nada sabemos de este personaje que no haya llegado a través de interpretaciones y ficcionalizaciones diversas que, sin duda, siempre han partido de una lectura exaltada de los hechos y circunstancias de su existencia. Isabel, por su parte, admite la necesaria inclusión de aspectos imaginativos en la prosa historiográfica siguiendo, en este sentido, las tesis de Hayden White en torno al proceso de narrativización de la historia, algo que la equipara por su fundamento esencialmente lingüístico, con la narrativa literaria. Isabel rebate los espejismos sofistas que hacen creer a Quintín en realidades y verdades impolutas, exentas de la mediación "terrorista" que todo historiador efectúa valiéndose del instrumento que le sirve de apoyatura: el lenguaje. En este sentido, la narradora evoca las tesis de Jean-François Lyotard. La verdad, como apuntara Lyotard, es una entidad construida y legitimada por "grand metanarratives" en función de las necesidades de las estructuras de poder que las constituyen. El portavoz de este modelo histórico se habrá de alzar ilusoriamente como un "metasujeto" capaz de aprehender sin intrusiones "the positive science and the people [as] crude versions of it" (Lyotard, 2001: 34). La condición postmoderna, según Lyotard, se interpreta como la fragmentación y quebrantamiento de estructuras simplistas y supone el reconocimiento de "la función narrativa que subyace la legitimación del conocimiento" (27). El papel que, en este punto preciso juegan parodia y sátira, como entidades modélicas de lo que Lyotard define como "juegos lingüísticos" es justamente el de erosionar las bases de la legitimidad del conocimiento (39). Más concretamente, parodia y sátira prueban ser estrategias especulativas y metadiscursivas en tanto encierran en sí mismas las disposiciones que buscan socavar. La primera consecuencia de esta deslegitimación mecánica la localiza Lyotard en el aspecto que se ha venido haciendo patente en este análisis de la narrativa de Ferré: "Disciplines disappear, overlappings occur at the borders of sciences, and from these new territories are born" (39). La más inmediata repercusión de este planteamiento, deconstructor a la par que reconstructor, es que "the social subject itself seems to dissolve in the dissemination of language games" (40). El sentimiento de crisis y pesimismo que, sin duda como afirma Lyotard ha acompañado este proceso de autoconciencia, ha derivado, sin embargo, en la posibilidad de dar paso a realidades múltiples y fronterizas que no requieren de verificación externa o empírica. Su propia esencia performativa y lúdica es lo que las dota de autonomía, no para erigirse como nuevas formas de reglamentación sino como "new requests meant to lead to a redefinition of the norms of 'life'" (63). El desarrollo de estas

propuestas de redefinición resulta ser más eficaz, como ya se ha venido apuntando, gracias al marco facilitado por las narraciones ficcionales que, en cierta medida, se hallan liberadas de las exigencias empiristas que gravitan sobre los discursos científicos.

THL conseguirá, a través de Quintín, la problematización irónica de las distancias, consideradas insalvables, entre los discursos de historiografía y ficción. Así, a medida que la narración toca a su fin, somos testigos de la creciente cólera del marido de Isabel al sentirse atrapado en una red de significación en la que le resulta prácticamente imposible desgajar su yo literario de su yo real: "Not knowing what Isabel had written made him feel as if he were losing his grip on reality" (327). Así pues, Quintín es ignorante, a su vez, de que éste último "yo", en un juego infinito de cajas chinas; es una ficción más en la mente del lector que navega por las páginas de *THL* de Rosario Ferré. Quintín comienza a valorar lo artístico por su capacidad paradójica de hacer perdurar en la memoria histórica de las gentes las glorias y logros de sus autores y personajes, "but he had never been able to create anything, and he feared that when he died his memory would be erased from the face of the earth" (326). Esto le arrastrará hacia una nueva oscilación en sus planteamientos entre el desprecio por las formas "mentirosas de la literatura" y su apreciación, aspecto este último que, dada su incompetencia artística, podrá solamente adquirir como bien de consumo: "[beginning] to look for ways to invest our income from Gourmet Imports, and instead of buying bonds or securities [...], he began to purchase works of art" (296). Por lo tanto, su intento de emular a Isabel en sus actividades artísticas resultará en una satírica crítica contra la concepción del producto artístico como de un ente acabado y disecado, sin solución de continuidad más allá de sus márgenes puramente materiales. De ahí su acuciante deseo de convertir la casa en la laguna en una célebre pinacoteca en la que se albergarían obras que, más que constituir un goce estético para su dueño supondrán, en realidad, un medio efectivo de inversión. Vista esta incapacidad para acceder a un conocimiento más profundo de las implicaciones del arte en su ambivalente conexión con la "realidad", Quintín proseguirá en su incorregible defensa de la metafísica platónica que le lleva a afirmar: "The beautiful and the good should always go together", ante la deformidad facial de su sobrina Margarita Antosanti, que acabará falleciendo precisamente en aras de esta premisa (308).

Isabel, cuya narrativa se construye como parodia subversiva de los modos historiográficos del "old historicism" postulados por Quintín, a diferencia de su marido, mostrará un espíritu inclinado al entendimiento y discusión. De hecho, confiesa a Quintín su deseo de acometer en *THL* un diálogo de inspiración paródica fundamentado en *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. En su descripción de las dinámicas internas de esta obra se traslucirá, de hecho, el éxito de su empeño, dado el total solapamiento entre lo que pretende ser una síntesis de *Les liaisons dangereuses* que, perfectamente, podría ser extracto de una reseña sobre *THL*:

> The literary convention of the letters exchanged between Monsieur de Valmont and Madame de Merteuil was particularly effective. The characters communicated indirectly, through a delayed echo. "Between the writing and the reading of the text, things change, the world goes round, marriages and love affairs are made and unmade. Wasn't all storytelling, in a sense, like that? [...] Each chapter is like a letter to the reader; its reading isn't completed until is read by someone". (311)

En este punto, paso a analizar, de forma más somera, dos de las temáticas nucleares que constituyen la contienda interna de la narrativa entre versiones historiográficas, ficción y realidad. Por una parte, el debate entre Quintín e Isabel girará, a este respecto, entre el conflicto de los registros oficiales de algunos eventos en la historia contemporánea de

Puerto Rico, y la vivencia de estos eventos por aquéllos que participaron, activa o pasivamente, en ellos. Por otra parte, otro de los aspectos que más espacio ocupará en las polémicas de Quintín e Isabel serán aquellos referentes a las historias privadas de las familias Mendizábal, Monfort y Avilés. Lo que une a ambas es fundamentarse en un doble juego paródico. Así, Isabel en su ejercicio de metaficción historiográfica parodiará los discursos y modos historiográficos tradicionales por medio de su entrelazada yuxtaposición de datos "históricos" específicos, que sitúan la narrativa en un marco de aparente continuidad histórica, y de versiones ficcionales que aspiran a desmontar la pretendida veracidad de los primeros y a subrayar su entidad narrativamente construida. Pero el doble juego al que hacía alusión solamente se completa con la parodia que a su vez hace Quintín del texto de Isabel. Paradójicamente, señalando las "fallas" y "errores" por ella cometidos, Quintín reforzará las premisas de instrumentalismo y "constructiveness" que *THL* pretende demostrar subyacen a cualquier ejercicio textual, sea este historiográfico o ficcional. De nuevo, y como se ha venido señalando, la consecución de esta confrontación de idearios es la de un animado ejercicio satírico, en la que al rígido paradigma formalista y de raigambre metafísica que personifica Quintín, se enfrenta una narratividad performativa y envolvente que le hará colapsar irremediablemente. Veíamos que, en cualquier caso, en muchas ocasiones la expresión satírica no se alcanzará solamente de forma directa a través de la dialéctica de discursos de sus protagonistas. De este modo, la propia simpleza y futilidad de muchos de los argumentos de Quintín contribuirán a socavar las bases axiomáticas sobre las que se establecen.

Isabel imbrica en su relato las historias familiares de la saga Mendizábal-Monfort-Avilés con el trasfondo histórico y social de la isla. Esta confluencia porta un valor alegórico-paródico, constituyéndose las primeras como manifestación microcósmica del segundo. De ahí que ya se hayan señalado algunos ejemplos a través de los cuales se ve transcurrir de forma convergente el fondo histórico y la dinámica familiar. Esta plasmación concreta del hecho histórico como discurso de alcance universal se verá, no obstante, matizada y relativizada por la diferente lectura que Isabel o Quintín den sobre el hecho concreto y sus circunstancias. La dialéctica que aquí se origina pondrá en marcha dos tendencias interpretativas antitéticas. De una parte, Isabel escrutará con aguda crítica los discursos oficiales que valoran positivamente los legados puertorriqueños de sumisión y dependencia hegemónicas —colonial y/o (neo-) postcolonial—, mientras que Quintín se ceñirá a los discursos históricos oficiales, matizando o desmantelando las críticas de Isabel. Claro ejemplo de ello, lo hallamos en la descripción que aporta Isabel sobre las fastuosas celebraciones habidas en la isla con la llegada de las autoridades estadounidenses en 1898, algo de lo que sería testigo el recién arribado Buenaventura. A esto se unirá la apreciación sobre la patente división de clases sociales en la isla a finales del XIX:

> Nearby was the new capitol —still under construction—the dome of which was to be "an exact copy of the one Thomas Jefferson built at Monticello". [...] Several floats went by covered from top to bottom with American flags. From them waved a chorus of beautiful girls with red, white, and blue sashes draped across their chests —the names of the States of the union written in glittering silver dust. The well-to-do had parked their open carriages on the side of the avenue [...] they were fashionably dressed [...]. The people standing on the sidewalk looked thin and pale, as if they rarely had three meals a day. [...] A mob of barefoot children stood cheering on the sidewalk [...]. Every time a float went by, they wave their flags spiritedly, but they shouted the most when they saw Uncle Sam [...]. He threw handfuls of brand-new pennies at the crowd, and they gleamed on the ground like gold. (17-18)

Pero aún más elocuentes, a este mismo respecto, son los siguientes comentarios en torno a la introducción de nuevos y, aparentemente más positivos, parámetros de moralidad y convivencia social en Puerto Rico con la implantación del más igualitario sistema americano en sustitución del segregacionista orden español, plasmado éste último a través de la pervivencia de los "Bloodline Books", que verificaban la pureza de sangre de aquéllos que allí se hallaban registrados:

> When the Americans arrived on the island, the Bloodline Books were abandoned. [...] But the Books were disappeared also because the practice was considered unworthy of American citizens. For this reason, it was useful to have a grandmother you could ask about bygone days; she usually remembered how the Books had read and knew exactly who might have hidden stains in his or her pedigree. [...] it was during those trips to the United States that well-to-do families began to realize some surprising facts which reaffirmed their belief that the old ways were still the best [...]. When they boarded the train at Jacksonville, they learned that black passengers couldn't travel in the same Pullman coaches as whites. (24, 25)

En otro sentido, quizá este fragmento constituya una de las muestras más acabadas del juego crítico emprendido por parodia y sátira en el marco de la metaficción historiográfica postmodernista. Por una parte, todos los datos que Isabel aporta son verificables en cualquier manual histórico que verse sobre las cuestiones aquí señaladas: la modificación paulatina de las políticas puertorriqueñas con el establecimiento del orden estadounidense, o las políticas de segregación practicadas en los Estados Unidos hasta mediados del siglo XX. Isabel no se limita a recoger hechos y circunstancias de forma documental, sin embargo, da un paso más allá y los traba —no en función de sus relaciones de causalidad cronológica —sino de acuerdo con una recreación vehículo de una aguda sátira. Si, en palabras de Quintín, Estados Unidos ha representado para Puerto Rico la posibilidad de "to be a part of the modern world" (115), opinión respaldada desde una mayoría en Estados Unidos, Isabel indagará precisamente en esta visión arrogante de la hegemonía discursiva y de la versión oficial, para polemizar sobre sus flancos débiles. El conflicto entre versiones polémicas de un mismo hecho se encuentra igualmente reflejado en la información que Isabel y Quintín ofrecen sobre la represión policial de una manifestación independentista en las calles de la ciudad puertorriqueña de Ponce:

> Isabel. "The Nationalists purposely sent their youngest cadets to march, as well as nurses and old men. There were no bazookas, rifles, or machine guns in sight in Ponce..." (128)

> Quintín. "What troubled Quintín the most was Isabel's blatant disregard of history. [...] She described the Nationalist cadets as if they were martyrs. [...] This of course was inaccurate. People of all ages were part of the Nationalist cadets [and] if they could let themselves be murdered in cold blood, it was because they could kill in cold blood". (151)

Obviamente aquí no se trata simplemente de descubrir quién se halla en posesión de la "verdad", sino de observar los intereses contrapuestos de ambas voces y el juego dialéctico que se origina como resultado. Mientras para Quintín el objeto fundamental del documento histórico es la preservación de la versión legitimada por el gobierno, para Isabel, por el contrario, su narrativa se lanza a impugnar aquellos discursos e historiografías oficiales que enmascaran intereses políticos e ideológicos de "autolegitimación". La estrategia de Isabel radica de nuevo en aprehender unos hechos conjuntamente con la versión ofrecida por sus testigos e implicados, Quintín, en cambio, se remitirá a la información recogida por los registros oficiales. La consecución satírica que aquí se orquesta se relaciona, como acabo de

apuntar, no tanto con la búsqueda de la versión más coherente o adecuada a unos u otros intereses, como con el cuestionamiento de la aparente autenticidad de los hechos ante la explícita manipulación política que experimentan los mismos a manos de cada facción involucrada en el proceso de interpretación.

Y si Quintín muestra un patente malestar ante la banalidad con la que Isabel articula las secciones históricas de su discurso —"she was manipulating history for fiction's sake" (71)—su reacción será doblemente negativa ante lo que él concibe como un atentado contra la integridad de las historias privadas vinculadas con la saga Mendizábal. De ahí que, ante las versiones ofrecidas por Isabel de episodios escabrosos particularmente relativos a sus progenitores, Quintín contraponga una versión depurada y libre de incursiones desprejuiciadas con el fin de restaurar la reputación menoscabada. Esta sacralización del sustentáculo familiar se hace equiparable a la defensa férrea que hace de la historiografía tradicional. No obstante, el mayor temor de Quintín, que descalifica la falta de veracidad de las historias de Isabel, reside en que su recreación paródica pueda rebasar los límites de la narración al publicarse la novela. Es decir, tras el desprecio que le merece el ejercicio literario, se esconde una vez más la sospecha mal disimulada de sus capacidades de trascendencia, lo que le llevará precisamente a precipitar el colapso de su propia existencia y el de su familia: "'How dare you write it!' Quintín retorted, beside himself. 'I'll turn this house upside down until I find it. And if I don't, and you publish it, I'll kill you'" (375). Pero a fin de contrarrestar esta posible consecuencia, previamente Quintín parodiará buen número de episodios familiares, recontando la versión de Isabel y reajustándola a su propio punto de vista. Tan evidente será la manipulación que ejerce sobre los materiales textuales, que acabará admitiendo haber llevado a cabo la misma práctica narrativa que su esposa: "He could write with ease about Doña Valentina Monfort, about Margot Rinser, adorning the facts here and there, because those people weren't important to him" (356).

En definitiva, en este juego narrativo de parodia entre las dos voces narradoras, el referente histórico último se diluye, carece de relevancia y, por el contrario, lo más preeminente es señalar como las fundaciones de la "verdad" están siempre en la pura relatividad y, que cada verdad no es sino una construcción pergeñada en función de determinados intereses, sean estos históricos o estéticos. De nuevo pues en *THL*, como ocurriese en *LM* y *TPB*, la sátira se dirige como crítica a los discursos de legitimidad y autenticidad, apuntando a las múltiples incongruencias de un sistema, encarnado en la figura de Quintín que, al tiempo que rechaza la distorsión de determinados hechos, se vale de tales mecanismos siempre y cuando estos resulten rentables para su propia empresa discursiva. Esta naturaleza anti-totalizadora y flexible es la que permite crear en estos marcos narrativos terrenos florecientes de discusión, y la confluencia de tipos genéricos concebidos como incompatibles. Por estos mismos motivos, en estas narrativas que surgen en ámbitos periféricos o subalternos, no hallamos renovados intentos de establecer principios o epistemologías dogmáticas. Y si es cierto que en *THL*, Ferré apunta clara y satíricamente hacia los males engendrados por la concepción inflexible, trascendente y teleológica de sistemas ideológicos atávicos en el marco histórico contemporáneo de Puerto Rico, su objetivo como se explicita a través de la narrativa, no es el de construir nuevos registros históricos o paradigmas culturales. Más bien, y como se puede concluir del análisis realizado en las secciones precedentes, en *THL* todas las versiones y relecturas estarán bajo la mirada crítica de un texto dislocado que no resiste fácilmente en el interior de sus márgenes ninguna imposición axiomática.

IV

Humor negro: la irreverencia existencial de lo satírico

... if I laugh at any mortal thing,
'Tis that I may not weep.

Lord Byron

Consideraciones generales

Este capítulo se propone explorar una de las áreas más controvertidas y oscuras dentro de la literatura postmodernista americana: la narrativa de humor negro. La categorización que la crítica literaria ha asignado al concepto de humor negro se ha visto marcada por la constante oscilación entre un mayor énfasis sobre las cualidades humorísticas de este fenómeno, o sobre sus aspectos más "negros". Buena muestra de ello la aporta el crítico Max F. Schulz que abre su fundamental *Black Humor Fiction of the Sixties* manifestando: "I have shied away from the 'humor' in Black Humor" (1973: x). Esta sorprendente afirmación se justifica, según el autor, en la dificultad que supondría adentrarse en el campo crítico de la comedia y el humor, dado que "over the past two thousand years [the efforts to come to terms with the comic] have drifted into the shallows of laughter and foundered on the submerged rocks of psychology's attempts to explain why we chuckle" (x). Recordemos también a este respecto lo que Umberto Eco, en su artículo "The Frames of Comic 'Freedom'" (1984), declarara sobre la dificultad de delimitar una definición uniforme del sentido de lo cómico: "From antiquity to Freud or Bergson, every attempt to define comic seems to be jeopardized by the fact that this is an umbrella term that gathers together a disturbing ensemble of diverse and not completely homogeneous phenomena, such as humor, comedy, grotesque, parody, satire, wit, and so on" (1).

En efecto, sólo en el periodo contemporáneo aportaciones teóricas en este terreno tan importantes como las de Henri Bergson en su ensayo "Laughter" (1899), Sigmund Freud en *The Joke and its Relation to the Unconscious* (1905), Johan Huizinga en *Homo ludens* (1938) o Mijail Bajtín en *Rabelais and his World* (1965), lejos de clarificar la situación han contribuido, en buena manera, a dificultarla. Ejemplo paradigmático de esta problemática lo encontramos en *The Joke and its Relation to the Unconscious* con la clásica y confusa división que Freud establece entre los conceptos de chiste, comedia y humor en un proceso de disyunción que resuelve el pensador no sin cierta precipitación, y que John Carey,

prologuista de la tercera traducción al inglés del libro, califica con cierta ironía de "a curiosity" (2002: xvii). En lo que respecta al resto de autores señalados, la configuración general de sus obras nos revela una problemática epistemológica generalizada por la que resulta casi imposible desentrañar las implicaciones y profundidad de las dimensiones antropológicas, psicológicas, filosóficas y estéticas de las que todos se ellos se valen en algún momento dado. A la vista de estas dificultades, penetrar en un discernimiento de los fundamentos teóricos de los que se sirven estos teóricos, así como tratar de alumbrar una novedosa teoría en este marco de estudio se plantea como una tarea lejos de mi alcance y con escasos visos de prosperar si se intentase llevar a cabo.

En este sentido, mi acercamiento se limitará, en primera instancia, a una somera revisión de los hitos teóricos que a lo largo del siglo XX han constituido el corpus fundamental relativo al humor y conceptos análogos hasta el emerger del momento postmoderno. Pese a las insuficiencias reconocidas con anterioridad que engendran la mayoría de estos textos, se apreciará curiosamente cómo son debidas en gran medida a la vaguedad de las teorías precedentes al advenimiento del concepto de humor negro, cuya definición o acotación todavía permanece hoy día irresuelta. En segundo término, acometeré ya de forma plena el estudio del término de humor negro abordando el ineludible marco histórico que determinó su acuñación como uno de los fenómenos más paradigmáticos de la narrativa estadounidense de postguerra en los años 50 y 60 del siglo XX. En la tercera de las secciones que constituyen el apartado teórico de este capítulo, abordaré la problemática relación que se plantea entre los conceptos de sátira y humor negro. La totalidad de teóricos que han sopesado el vínculo entre ambos han concluido que, a pesar de su cercanía semiótica y estructural, sátira y humor negro difieren en tanto "Black Humor wasn't satirical enough", o "Black Humor fictions were too frequently siphoned off to support the efforts of a generative satire" (Weisenburger, 1995: 137). Frente a esta postura, mi planteamiento teórico se fundamenta sobre la práctica imposibilidad de establecer una división coherente entre sátira —siempre dentro de mi reformulación postmodernista de lo satírico— y humor negro, sin caer por ello en escisiones teóricas totalmente artificiosas. De la misma manera, trataré de superar la arraigada tendencia que sitúa el humor negro en la antesala del postmodernismo, como precedente literario de lo que habría de ser más propiamente el humor postmoderno. Lo mismo que en el caso anterior, mi análisis teórico se propone demostrar la incongruencia patente de esta tipificación, en tanto obras notables de la narrativa postmodernista revelan el predominio del humor negro como herramienta estética de primer orden completamente acorde con los presupuestos críticos del postmodernismo.

En el último de los apartados teóricos afrontaré otra problemática específica de la teoría sobre el humor negro: la tendencia que ha restringido su estudio al marco de la literatura norteamericana en un espacio temporal concreto de la primera mitad del siglo XX. No obstante, si bien demarcaré este periodo como crucial en la comprensión de la sensibilidad social y estética que contribuyó a fraguar el concepto y su subsiguiente proliferación en la novelística del momento, no limitaré mi apreciación crítica a este único contexto. Teniendo en cuenta, por una parte, la dimensión comparada de mi proyecto y, por otra, ante la observación de que el humor negro no se halla exclusivamente confinado a esta época tan sólo ni a este único espacio cultural, apuntaré igualmente hacia sus ramificaciones en la literatura hispanoamericana dentro de la narrativa postmodernista. Ya por último, las tres secciones restantes que cierran el capítulo se dedican al análisis de cuatro novelas que

considero emblemáticas como ejemplo de mi acercamiento especulativo. Estas obras son *The Floating Opera* (1956) y *The End of the Road* (1958) de John Barth, *Slaughterhouse-Five* (1969) de Kurt Vonnegut y *El color del verano o Nuevo jardín de las delicias* (1990) de Reinaldo Arenas. La selección de los textos se ha establecido valorando la representatividad que la confluencia de sátira y humor negro presenta en cada uno de ellos. Igualmente, he buscado mostrar la versatilidad del modo del humor negro en su implicación crítica. Así, de forma generalizada, se le ha adjudicado un componente esencialmente nihilista —relacionado con la recreación de lo absurdo en la existencia humana— reduciendo con ello una mayor profundidad crítica del término. Por el contrario, mi aproximación al humor negro a través de las novelas citadas pretende revelar las limitaciones a la hora de primar esta dimensión nihilista que, lejos de constituirse como centro semiótico único de las prácticas de humor negro, no es más que uno de los diversos elementos que las caracterizan.

Acercamientos teóricos al concepto de humor en el siglo XX

El concepto de humor que será objeto central de análisis en la presente sección, no es menos problemático que el de sátira en lo que respecta a su amplitud ontológica y su diversidad caracterológica.[1] Una mirada superficial al devenir diacrónico del término es suficiente para revelarnos toda la complejidad conceptual que le ha acompañado. En esta misma dirección, en su estudio sobre el humor postmoderno, Miriam Fernández Santiago da cuenta de la disparidad de posicionamientos teóricos que ha motivado la noción de humor sólo en su dimensión literaria: "There has been much controversy about the various manifestations of humorous writings. Such writings have been cursed and praised, admired or despised by literary criticism for centuries, although they have certainly never ceased to be practiced" (2003: 23). Las analogías con los propios avatares ya observados en la noción de sátira son, cuanto menos, llamativos. Asimismo, como ya se ha apuntado con anterioridad, su cercanía y convergencia con nociones tales como comedia, juego, ironía y sátira ha favorecido la imprecisión epistemológica en gran parte de los acercamientos teóricos llevados a cabo hasta la actualidad. El término humor en sí mismo parece favorecer esta inconsistencia en tanto evoca en primera instancia una aproximación mundana a la realidad apuntando a conceptos tales como juego, diversión, burlas y risa. Es decir, al igual que ocurriera con lo satírico, al tratarse de un fenómeno que trasciende los límites del decurso literario y que se expande por la práctica totalidad de las áreas de la experiencia humana, el humor se ha manifestado como inaprensible para la teoría y, por lo tanto, hasta cierto punto, se ha desdeñado como superfluo. Ante esta concepción más superficial, un acercamiento más cauteloso al término revela, sin embargo, que sus implicaciones teóricas se extienden más allá de estos límites nocionales y que a menudo el concepto de humor como discurso incluye elementos mucho más complejos y, en ocasiones, también incompatibles entre sí. Esto es, lejos de tratarse de un concepto simple y uniforme, el humor revela una cualidad claramente proteica en cuanto a su capacidad de aglutinar y dar forma a manifestaciones críticas y artísticas diversas.

[1] Un estudio pormenorizado de este tema lo ofrece Paolo Santarcangeli en su obra *Homo ridens* (1989).

Como resultado de esta inestabilidad ontológica, una multiplicidad de líneas teóricas se ha postulado a la hora de conceptuar las nociones de humor y comicidad a lo largo de la historia del pensamiento. Pero todas ellas, según el crítico Elder Olson (1968), son agrupables en función a tres perspectivas de análisis generales: 1) las que contemplan en el objeto motivo de la risa el gozne articulador del humor (*what is laughed at*); 2) las que, por el contrario, interpretan lo risible sobre la base del sujeto que moviliza y experimenta la risa (*who does the laughing*); y, finalmente, 3) aquéllas que entienden que el fenómeno humorístico es una interacción cognoscente entre sujeto y objeto (5). Partiendo de esta base, Olson dispone las teorías filosóficas más destacadas sobre el humor sobre otra división tripartita: la teoría de la superioridad, la teoría de la incongruencia y la teoría de la distensión o *katástasis*. La primera, sostenida por los acercamientos de pensadores como Platón, Hobbes o Bergson, concibe la risa como un instrumento de humillación personificado en un individuo que, sabedor de su superioridad moral, se siente impelido a censurar todo acto humano que transgrede un consenso social acordado. El segundo grupo de teorías, de límites más difusos, se correspondería con una concepción de lo cómico fundamentada en la percepción de un desacuerdo —generalmente de índole social o moral— que se pretende o bien subsanar, con fines correctivos, o bien explotar, a fin de incentivar la hilaridad que genera. Propuestas teóricas como las de Jean Paul o Bajtín se ajustan a este planteamiento. En cuanto a la teoría de la distensión o *katástasis*, ésta ha hallado en Kant, Freud o Frye a sus proponentes más destacados que, en líneas generales, concluyeron que el humor es una respuesta intelectual (Kant) o psíquica (Freud) de relajación y liberación ante la resolución de una tensión dada (6-24). También para Frye, desde un marco teórico literario inspirado por concepciones antropológicas, "[comedy makes for] an individual release which is also a social reconcialiation" (1964: 452). Si algún aspecto cohesiona estas tres aproximaciones teóricas éste es, sin duda, el énfasis sobre la presencia reiterada de dos dimensiones intelectuales, sociales, estéticas o psíquicas en constante contienda. Asimismo, la asignación de potencialidades y funcionalidades heterogéneas es la nota dominante en la concepción que la mayoría de teorías han proyectado sobre este término.

Remontándose a las primeras descripciones filosóficas relativas al humor, resulta evidente que el reconocimiento de esta naturaleza maleable y multiforme le ha acompañado desde antiguo. Igualmente es desde épocas clásicas que en la cultura occidental se ha propagado una recurrente prevención o reticencia contra el humorismo y sus más diversas manifestaciones sociales o estéticas. Buen testimonio de ello lo constituyen los planteamientos formulados por Platón o Aristóteles sobre la naturaleza de la comedia.[2] Para el primero, la comedia, como la sátira, quedaría excluida de su República en tanto se trataría de una forma inferior de discurso que se articula en función del placer perverso

[2] Debido a la indudable dificultad que entraña establecer los márgenes precisos entre algunos de los conceptos que manejaré a lo largo de esta sección, como son especialmente los de humor y comedia, he optado por seguir la línea crítica más generalizada, es decir, asociar la noción de lo cómico a un humorismo benevolente, regenerador, y consignar lo humorístico a un terreno más indeterminado, fluctuante entre lo cómico y formas más "agresivas". Recordemos, por otra parte, que el término "humor" como tal, sólo comenzaría a popularizarse a partir del Renacimiento para designar un carácter inestable o caprichoso y, en particular, para la descripción de personajes de comedia. Anterior a esta acepción, el concepto "humor" tuvo su origen dentro del ámbito de la medicina y la farmacopea clásicas como parte de la bien conocida teoría de los "cuatro fluidos o cuatro humores cardinales". Por su parte, "comedia" es una palabra de origen griego (*komos*), cuyo significado primitivo más amplio es bien elocuente, fiesta.

motivado por la contemplación de la desgracia ajena (*Philebus*). El segundo la execra en términos análogos en la *Poética* calificándola de *amartemá ti kai aischos* —"pecado y vergüenza"— (Santarcangeli, 1989: 27).[3] De la misma manera, Aristóteles introduce un matiz que repercutirá en concepciones futuras sobre la comedia —entre ellas algunas muy próximas a la consideración del humor negro— al suponer que la risa puede surgir como efecto del desencanto del que ríe. No obstante, ambos parecen coincidir al vislumbrar un cierto carácter catártico o terapéutico en el recurso a la comedia y en el efecto esencial de ésta: la risa. De este modo, Aristóteles en su *Etica Nicomachea* le adjudicará un carácter "eutrópico" por el que la risa tendría un efecto espiritualmente beneficioso y emancipador para el que la experimenta. Estos breves apuntes a la percepción que los dos pensadores griegos proyectaron sobre la comedia son iluminadores dado que condensan la mayor parte de las corrientes críticas que se desarrollarán desde el periodo clásico al contemporáneo en relación con la comedia, el humor y la risa.

En el Medioevo, como apuntará Bajtín en su obra *Rabelais and his World* (1965), entrarán en pugna dos tendencias en lo que a la concepción de la comedia y la risa se refiere. Si las manifestaciones sociales populares de la época revelan una exaltación regeneradora de actividades y actitudes conducentes a la risa y el escarnio, las autoridades políticas y eclesiásticas erigen un conveniente aparato censor para aplacar los desenfrenos y subversiones nacidos de tales actividades. Aun con todo ello, como señala Santarcangeli en su estudio, posturas como las de Tomás de Aquino que afirmaría que "la massima utilità del riso sta nel mettere a riposo l'anima" (43), reflejan la enorme ambivalencia que seguirá a los conceptos de comedia y humor a lo largo de su extensa historia.[4] Progresivamente, sin embargo, a medida que se extiende el Renacimiento en Europa, las teorías de la superioridad moral del que ríe y de la naturaleza degradante de la risa se irán combinando con otras interpretaciones alternativas del fenómeno cómico.[5] Comenzará a cundir una visión más benévola, incluso humanística de la risa y la comedia haciendo primar la dimensión carnavalesca y más positiva sobre los efectos de la comedia, aspecto en el que profundiza Bajtín en su obra.

Ya en el periodo moderno es necesario destacar, por su relevancia para las ulteriores implicaciones de este estudio, los acercamientos de filósofos como el sugerido por Kant, que entendió que el humor surge cuando una expectativa cualquiera en un ser humano resulta disipada. Es decir, Kant entiende la risa como una repentina distensión o relajación que acompaña una tensión determinada: "Laughter is an affection arising from a strained

[3] Conviene aclarar que ninguno de estos dos filósofos, en las obras que de ellos se preservan, estableció un paradigma claro sobre la naturaleza de la comedia o de lo risible. La mayoría de las menciones que a estos conceptos hicieron se encuentran dispersas de forma incidental a lo largo de obras relativas a tópicos de naturaleza varia, o con motivo de su comparación con la tragedia, más apreciada por ambos. En el caso de Aristóteles, ya suficientemente conocida es la mítica existencia de su tratado sobre la comedia dentro de su *Poética*, perdido para la posteridad.

[4] Esta ambivalencia la sintetiza Santarcangeli —evocando a Nietzsche— en los símbolos de la risa ("satiro") y la sonrisa ("efebo"), identificando a la sátira formalista con la primera y a la segunda con la comedia (45-58). Resulta de especial interés esta escisión, puesto que condensa en buena medida la problemática relativa a la compatibilidad o incompatibilidad de sátira y humor que afrontaré en la tercera sección de este estudio.

[5] El gran propugnador de la "teoría de la superioridad" de la risa —que ha seguido vigente hasta época contemporánea— fue el filósofo Thomas Hobbes, quien en su obra *Leviathan* (1651) sostiene: "Sudden glory is the passion wich maketh those grimaces called laughter; and is caused either by some sudden act of their own that pleaseth them; or by apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves" (27).

expectation being suddenly reduced to nothing" (1911: 199). En este sentido, esta *reductio ad nihilum* se relaciona con otro de los requisitos que Kant singulariza como fundamentales para el emerger de la risa: la presencia de un elemento de absurdo sobre el que se originaría ese estado de tensión en forma de expectativa frustrada. El resultado final de la resolución cognitiva que motiva la risa poseería además, según Kant, una fuerza terapéutica, equilibrante sobre el cuerpo y la mente de quien la experimenta. Es decir, además de proseguir en la línea aristotélica sobre las utilidades purgativas de la comedia, este filósofo le adjudicó, quizá por vez primera, una dimensión estética que la situará en el terreno de las ideas y lo sublime, aunque no dentro de una dimensión artística: "[the humorous manner] belongs to originality of mind, though not to the talent for fine art" (203). De esta manera, Kant inauguró una de las visiones más persistentes en la concepción de lo cómico, al considerarlo un fenómeno de naturaleza esencialmente humana. En último término, la risa sería para Kant —como para muchos otros pensadores posteriores como Niestzche o Schopenhauer— expresión máxima de talento e inteligencia en tanto su aparición vendría determinada por la resolución intelectual súbita de una incongruencia entre el sujeto pensante y un objeto o ser externo a éste.

Sin embargo, qué duda cabe que si en la época moderna algún pensador sobresale por su preocupación en lo que se refiere a la formulación de una ontología de lo cómico, ese sin duda es el ensayista y literato Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter). De esta manera, son célebres las exhaustivas reflexiones de este autor contenidas en su *Vorschule der Aesthetic* (1804).[6] Jean Paul enfatizó, como hiciese Kant, que el origen de la risa es fruto de una contradicción entre objeto y sujeto y estableció una diferencia entre "contradicciones objetivas" y "contradicciones subjetivas".[7] Sus teorías, como parte del movimiento romántico en Alemania durante el siglo XIX, tuvieron especial acogida en Inglaterra donde influyeron en la obra de escritores coetáneos como Samuel Taylor Coleridge o Thomas De Quincey que, en particular, apreciaron la visión del germano en lo concerniente al nexo que éste estableció entre el humor y las artes liberales (Santarcangeli, 241). Así, según Jean Paul, "the humorist mood only blosoms in the liberal fields [...]: therefore it is always found where an internal [or external] freedom exists" (55). Paralelamente a lo que Bajtín afirmaría casi un siglo después, el filósofo alemán percibe que la plena emanación de lo cómico sólo puede tener lugar en un ámbito personal o cultural propicio. Es decir, ya desde este periodo, se consideró el humor como un fenómeno vinculado a unas condiciones sociales o intelectuales determinadas. Asimismo, para Jean Paul, el humor como un tipo discursivo desestabilizador de lo sublime rechaza los límites de la realidad empírica yuxtaponiendo ésta con el mundo de las ideas abstractas y los ideales:

> Humor as the inverted sublime annihilates not the individual but the finite through its context with the idea. [...] Unlike the common joker with his innuendoes, humor does not elevate individual imbecility but lowers the great. It does so like parody, but with a different goal: to set the small beside the great. Humor raises the small like irony, but then sets the great beside the small. Humor does annihilate both great and small, because before infinity everything is equal and nothing. (88-89)

[6] Se utilizará aquí la traducción al inglés de Margaret Hale, *Horn of Oberon: School for Aesthetics*, publicada por la Wayne State University Press en 1973.

[7] "Objective constrast: contradiction between the ridiculous effort and the sensuously perceived circumstance. Subjective contrast: we attribute [it] to the ridiculous being when we lend our knowledge to its action" (88).

Como la ironía, el humor representa, según Jean Paul, un modo de superar las contradicciones intrínsecas que caracterizan la existencia humana. Puesto que el humor hace tolerables estas contradicciones, revelando su trivialidad, "la objetividad humorística" como una orientación estética, es capaz de sobrellevar la discrepancia entre lo real y lo ideal, "the pain and the grandeur of existence" (89). Esta definición del humor se halla muy próxima de la concepción romántica de la ironía, entendida como procedimiento que ilumina la naturaleza contradictora de la existencia estimulando una percepción dual de los diversos procesos en pugna que la integran. También de relevancia resultan sus indagaciones en lo relativo a las afinidades de lo humorístico con otros géneros o modos discursivos. En el caso concreto de la sátira, el filósofo flexibilizó las relaciones entre el concepto de lo cómico y la sátira, pronunciándose favorablemente ante la posibilidad de hallar interacciones entre ambos. En este sentido declaró: "The more unpoetic a nation or an age, the more easily it takes jest for satire, just as we have noted inversely, the more immoral the age becomes, the more it transforms satire into jest" (82). Así pues, Jean Paul parece detectar una correlación entre la sensibilidad y las circunstancias de una época determinada y el concepto que en ella se tenga de la comedia o de la sátira. Asimismo, contrariamente a lo que han postulado otros autores, para él los límites entre sátira y comedia serían porosos y con frecuencia se resquebrajarían desembocando en la convergencia de ambas. Como más tarde apuntaré, esta visión se adecua perfectamente a la propia ontología del humor negro en la narrativa postmodernista donde estas dos nociones confluyen de una manera característica. En suma, en su obra los conceptos de lo cómico y del humor comienzan a ganar complejidad crítica anticipando, de alguna manera, la confusión de géneros y modos tradicionales que acontecerá casi un siglo después dentro de la literatura postmodernista.[8]

Situándonos ya en el marco del siglo XX, como ya apunté al comienzo de este capítulo, los estudios que han gozado de una mayor repercusión en lo tocante a los tópicos del humor y lo cómico son sin duda en el terreno más plenamente filosófico, el ensayo que Bergson dedicara a la risa, el estudio de Freud sobre la naturaleza del chiste, el acercamiento de Huizinga al origen del juego en los seres humanos y, en el terreno de la crítica literaria, la revisión diacrónica de Bajtín sobre la risa y el carnaval en la Edad Media y Renacimiento. A todos ellos, por su importancia, dedicaré a continuación un breve acercamiento cuyo objetivo último no es tan sólo el de realizar una nueva síntesis de sus aportaciones a la teoría general sobre el humor y lo cómico sino que, en último término, trataré de trazar las implicaciones que sus especulaciones tienen a la hora de conceptuar el humor negro y su relación con la sátira en la narrativa postmodernista.

Resulta enormemente problemático emplazar en una dimensión crítica determinada el ensayo "Laughter" de Henri Bergson.[9] Su vaguedad conceptual junto con lo asistemático de sus aplicaciones críticas a lo largo de este opúsculo complican su definición. El propio Bergson apunta dentro de su propio ensayo la dificultad de ubicar la risa sea en el campo de

[8] Obviamente otros acercamientos teóricos a lo cómico como los de Schopenhauer o Nietzsche constituyen también una etapa importante hacia la comprensión de este término en el período contemporáneo, sin embargo, por motivos de síntesis he optado por prescindir de un análisis más exhaustivo de sus teorías. Simplemente apuntar que estos dos pensadores, prosiguiendo algunas de las líneas marcadas por autores precedentes, insistieron en la definición del humor como la incongruencia que un individuo puede percibir entre un concepto y un objeto, es decir, entre lo abstracto y la realidad sensible (Santarcangeli, 1989: 253).

[9] Todas las citas de este ensayo han sido tomadas de la edición en inglés publicada bajo el título *Comedy*, prologada por Wylie Sypher (1956).

la ética o de la estética. En líneas generales, estudiosos como Santarcangeli (1989: 326) o Wylie Sypher (1956: viii) ven esta obra en sintonía con la tendencia vitalista que recorre gran parte del corpus filosófico de Bergson. Frente al despotismo de la razón y las limitaciones impuestas por una sociedad de costumbres automatizada, carente de adaptabilidad a potenciales nuevas circunstancias, el filósofo propugnó una liberación del ser humano a través de la risa. En este sentido, el total de la teoría de Bergson sobre la risa, concebida como respuesta fisiológica del humor, se puede condensar en un solo término: mecanicismo. De esta manera, afirma que la risa es un ejercicio puramente intelectual y que la mínima intervención de emoción o sentimiento durante su producción acabaría con ella: "Here I would point out, as a symptom equally worthy of notice, the *absence of feeling* which usually accompanies laughter. [...] Indifference is its natural environment, for laughter has no greater foe than emotion" (Sypher, 1994: 63). Es ésta pues una risa deshumanizada, desprovista del sentido festivo y lúdico —incluso cómico— que autores como Huizinga o Bajtín considerarán primordial en sus concepciones sobre la misma. Más llamativo resulta aún que para Bergson la funcionalidad de la risa sea correctiva dado que surgiría como resultado de

> that side of a person which reveals his likeness to a thing, that aspect of human events which, through its peculiar inelasticity, conveys the impression of pure mechanism, of automatism, of movement without life. Consequently it expresses an individual or collective imperfection which calls for an immediate corrective. This corrective is laughter, a social gesture that singles out and represses a special kind of absentmindedness in men and in events. (117)

La semblanza entre un ser humano y un objeto inerte, es decir, cualquier manifestación de rigidez en el primero, constituye pues el estímulo que desencadena la risa según Bergson con el objetivo claro de restituir a la normalidad —al patrón general de comportamiento— a aquél que se desvía de éste.[10] Por lo tanto, la risa como sanción social es entendida por Bergson como una herramienta perteneciente al organismo colectivo, inconcebible en individuos aislados. Así pues, más allá de su función educadora, la risa se articula como un instrumento integrador, generador de un sentido de superioridad social sobre el ser humano extraviado. Este elemento censor, inherente a la risa, lo localiza el pensador francés en tres aspectos del ser humano a los que dedica, de forma individualizada, las tres secciones principales que integran su ensayo: formas y movimientos, situaciones y palabras, y personajes. En lo relativo a las formas y movimientos Bergson sitúa el énfasis sobre una inmovilidad literalmente entendida. Afirma de esta manera: "*The attitudes, gestures and movements of the human body are laughable in exact proportion as that body reminds us of a mere machine*" (79); o "*we laugh every time a person gives us the impression of being a thing*" (97). Toma como ejemplo de esta última máxima al personaje literario Sancho Panza quien, en el episodio de la posada, provocaría indefectiblemente la hilaridad del lector cuando se relata su manteo en cuyo transcurso, según Bergson, el personaje evoca la imagen de una pelota.

[10] Bergson se vale de multitud de singulares anécdotas para ilustrar sus propuestas teóricas. En lo que respecta al tema de la inflexibilidad como causa última de la risa en el ser humano, el filósofo recurre a la imagen del individuo que, imbuido de una dinámica de comportamiento determinada, es incapaz de adoptar nuevas estrategias ante cualquier transformación sustancial en las circunstancias que originaron la primera de las conductas. Este personaje será el paradigma de lo risible de acuerdo con los planteamientos de Bergson y será el tipo humano por antonomasia en el discurso del chiste.

En cuanto a las situaciones y palabras, en líneas generales, Bergson establece que "any arrangement of acts and events is comic which gives us, in a single combination, the illusion of life and the distinct impression of a mechanical arrangement" (105). En síntesis, el reconocimiento de aspectos mecánicos de naturaleza humana en objetos o hechos cuya naturaleza se fundamenta en la reiteración automatizada de movimientos induce a la risa en tanto un consenso social prescribe como ridículas las inaptitudes del ser humano —en este caso evocadas a través de una figura inerte o un suceso cualquiera. Es decir, aunque Bergson nunca utilizará estos términos, parece evidente que su posición rememora el concepto platónico de la burla y la degradación implícita en todo fenómeno cómico. No obstante, no es tan sólo la inflexibilidad humana por sí misma motivo único que lleva a la risa, sino tres procesos concretos que la contextualizan: "repetition, inversion and reciprocal interference of series" (118). Ilustra Bergson cada uno de los procesos antes mencionados mediante juegos infantiles o motivos tomados de las comedias teatrales, y así asocia la repetición con el mecanismo del "Jack in the box" o del "Dancing Jack"; la inversión con el tópico del travestismo, o cambio de roles, tan frecuente en la comedia; y la "interferencia recíproca de series" con la ironía de las situaciones equívocas que tanto abundan en las piezas cómicas de Molière que Bergson tomará como ejemplo. En todos estos procesos operará un factor que Fernández Santiago, en su aproximación a Bergson, considera de especial importancia: la represión (2003: 27).[11] Y esto es así en tanto es por efecto de la represión social que se hace posible el surgimiento de la risa, mecanismo catalizador y lúdico —"a game that imitates life"— del consenso social (Sypher, 105).

Más relevante aún si cabe es el hecho de que en esta misma sección, en relación con el mecanismo de la inversión, Bergson introducirá su visión sobre los conceptos de ironía y humor a los que describe como formas específicas de sátira. En el caso concreto del humor, Bergson sostiene que "[while irony is oratorical in its nature], humour partakes of the scientific. [...] Humour is the more emphasised the deeper we go down into an evil..." (143). En este sentido, la risa sería un producto natural del humor ya que éste se origina con los mismos fines reprobatorios que aquélla. En su caracterización del humorista, Bergson reafirma la esencia científica de su lectura del humor: "A humorist is a moralist disguised as a scientist, something like an anatomist who practises dissection with the sole object of filling us with disgust; so that humour, in the restricted sense in which we are regarding the word, is really a transposition from the moral to the scientific" (143). Es más, a medida que el ensayo toca a su fin, parece aplicar su concepción mecanicista de la risa a su propia teoría sobre ésta, al reproducir las palabras de Théophile Gautier: "The comic is the logic of the absurd" (177). Por paradójica que se plantee esta aseveración —"lógica" y "absurdo" resultan términos claramente antitéticos—, Bergson la asume como propia al afirmar en términos paralelos que "the comic is the logic of dreams" (181). Y si a lo largo de su ensayo todo apunta hacia una afirmación del carácter correctivo de la risa, Bergson también le asigna una naturaleza pérfida y no necesariamente pedagógica cuando dice que "there is nothing very benevolent in laughter. It seems rather inclined to return evil for evil" (186).

[11] También de particular interés es la asociación que Fernández Santiago establece entre la propuesta mecanicista de Bergson sobre la esencia de la risa en "Laughter" y las dinámicas sociales de consumismo compulsivo en el periodo postmoderno, lo que lúdicamente denomina "the joy of compulsive shopping" (2003: 44).

Hoy día, a ojos de la mayoría, las propuestas de Bergson adolecen de un notable simplismo por su planteamiento utilitarista.[12] Aún así, críticos como Sypher consideran que no se puede comprender a Bergson sin valorar minuciosamente el contexto cultural en la producción de su ensayo (ix). De este modo, para Sypher el recurrente empleo que Bergson hace del concepto de mecanización —precisamente el que ha generado más controversia entre sus detractores— tendría su origen en el marco marxista de denuncia contra la explotación sufrida por las clases proletarias en un ámbito de desarrollo industrial acelerado y sin precedente en Europa. Así entendido, el aparente moralismo que acompaña la propuesta teórica de Bergson podría recibir una lectura más positiva, acorde con un marco social dominante que primaba la automatización y la reducción del individuo en un mundo mecanizado imposibilitando el florecimiento de la disensión y la flexibilidad individuales. No obstante, no está tampoco esta lectura exenta de dificultades en tanto el concepto de reprensión comunitario contra el individuo aislado que Bergson le concede a la risa es claramente ambiguo a este respecto. Ante esta vaguedad cabe plantearse una cuestión esencial: ¿es pues la risa —según la define Bergson— un instrumento de liberación o de censura? Bergson no aportará una respuesta concluyente a este respecto. En otro orden de cosas, y como ya apuntaba con anterioridad, Bergson se planteó el siguiente conflicto: ¿puede ser lo cómico una herramienta puramente estética o se halla condenado siempre a portar implicaciones éticas? Ésta es una cuestión crucial que sigue teniendo vigencia en la actualidad en lo relativo a discusiones sobre la ontología de lo cómico. En este caso, Bergson no encuentra problema a la hora de combinar ambas perspectivas: "Laughter [is] a social gesture. […] It pursues a utilitarian aim of general improvement. And yet there is something aesthetic about it, since the comic comes into being just when society and the individual, freed from the worry of self-preservation, begin to regard themselves as works of art" (73).

Tras la publicación de "Laughter", el siguiente estudio de relevancia que se dirigió al análisis de la naturaleza de lo cómico o de la risa fue la obra *The Joke and its Relation to the Unconscious* de Sigmund Freud (1905).[13] Por aquel entonces, Freud ya se había hecho célebre por su *Interpretation of Dreams* (1900) y es precisamente en esta obra, en la que se apoyará para consolidar buena parte de los argumentos que le servirán de soporte en su análisis de la ontología y casuística del chiste. Este estudio comparte con el ensayo de Bergson un afán universalista y, fundamentalmente, su misma inconsistencia epistemológica. Divide Freud su estudio en tres partes: analítica, sintética y teórica y en cada una de ellas desarrolla a modo de miscelánea su peculiar apreciación del chiste. La mayor parte del estudio se caracteriza por el enorme número de ejemplos prácticos que reproduce y sobre los que establece, no sin ciertas dificultades, su paradigma de análisis. De hecho, la sección correspondiente a la parte analítica resulta ser un compendio de chistes de tipo diverso que el filósofo se esfuerza por clasificar de acuerdo con sus técnicas y tipos. Mayor interés reviste, sin embargo, la parte sintética en la que Freud se embarca en la indagación de los orígenes del chiste. La peculiar aportación del austriaco a este respecto es

[12] Entre los enemigos más encarnizados del ensayo de Bergson destaca el crítico Arthur Koestler que vio el concepto bergsoniano de mecanización como sinónimo de parálisis social y de muerte espiritual y, por lo tanto, lo consideró inválido a la hora de dar cuenta, como en principio parece pretender Bergson, de la potencialidad y la libertad individual de todo ser humano (Santarcangeli, 322).

[13] La edición de la que se han extraído todas las citas que aparecen a continuación es la tercera traducción al inglés de esta obra de Freud (2002).

el establecimiento de una conexión entre los mecanismos del chiste y el de los sueños. En efecto, al igual que ocurriese en su teoría del inconsciente y la relación de éste con los sueños —mecanismo catalizador de los deseos reprimidos o censurados—, Freud argumenta que el chiste presenta un vínculo análogo con el inconsciente humano. De este modo, el chiste, como los sueños, constituirá un mecanismo involuntario de funcionalidad liberadora de sentimientos y deseos reprimidos tanto para el creador del chiste como para los receptores de éste. Sin embargo, la conexión que el psicólogo establece presenta también algunos puntos débiles dado que, si en el proceso del sueño los componentes de condensación y desplazamiento resultaban esenciales, en lo que se refiere al chiste estos dos procesos no aparecen tan claramente delimitados.[14]

Considerando las teorías de Freud dentro de la proyección general de mi propio estudio, quizá su mayor aportación resida en la complicada distinción que establece entre las nociones de chiste, humor y lo cómico puesto que, generalmente se consideran conceptos íntimamente ligados. En cuanto a la diferencia entre los chistes y lo cómico, la teoría de Freud establece que mientras los primeros tienen su origen en una invención o creación humana, el segundo es un proceso involuntario que emana de una situación o individuo que súbitamente provoca hilaridad: "The joke is made, comedy is found —in persons above all, and only by extension in objects, situations and the like" (175). En cuanto al proceso que moviliza la reacción cómica, Freud lo explica en términos análogos a Bergson, recurriendo a planteamientos mecanicistas sobre el funcionamiento de la mente humana. Para ello selecciona el tipo del payaso como ejemplo, ya que dados sus movimientos excesivos y torpes incitaría la risa en el espectador cuando éste, en un proceso mental, compara tales movimientos con los normalmente requeridos para realizar la actividad que el payaso parodia. En lo que se refiere a su especulación sobre el humor, Freud sigue de cerca a Kant y Jean Paul en tanto considera que "[a] person affected by the harm, pain, etc., might be able to obtain the pleasure of humor, whereas someone uninvolved will laugh the laugh of comedy" (221). Es decir, el humor para Freud sólo puede tener lugar "as a play" cuando una tensión es liberada (131), o en sus propios términos, "the pleasure of humour arises at the cost of this release of affect that did not happen. It comes from *an expenditure of affect saved*" (221). Este proceso se manifestaría de forma más clara en el humor macabro ("gallows humor"), que Freud ejemplifica con la actitud de un reo condenado a muerte que camino de su ejecución exclamase: "Well, that's a good start to the week" (221). Para Freud, si bien esta anécdota se podría clasificar como chiste, el hecho de que el contexto de su producción sea claramente inadecuado o absurdo —precisamente es el contexto el que le confiere la calidad humorística a esta exclamación— deslegitima, según él, su clasificación como chiste propiamente. De acuerdo con Freud, el mecanismo del chiste se sostiene sobre "a Janus-faced structure" (226), algo que el humor no compartiría, ya que "in humour it is no longer a matter of two differing ways of imagining the same content; the situation is dominated by the emotion to be avoided, which is characterised by unpleasure" (226). No

[14] Por la irrelevancia de este asunto para mi propio estudio no ahondaré en las repercusiones de este paradigma comparativo y su problemática. Simplemente señalar que, como apunta John Carey en su introducción a la obra del austriaco, éste es incapaz de demostrar a través de ejemplos determinantes lo factible de su analogía. En el caso de la condensación que tanta relevancia presenta para los sueños, Freud en los chistes tan sólo la detecta en juegos de palabras concretos. En cuanto a la herramienta estructural del desplazamiento —por la que en los sueños su verdadero significado aparece oculto o "desplazado"— Carey sostiene que "what, if anything, has been 'displaced' remains speculative" (xiii-xiv). De la misma manera, también resulta problemático el fundamento económico que Freud otorga a la naturaleza del chiste y del humor cuando afirma que "their pleasure comes from a saving" (viii).

hay duda de que, tras sopesar estas afirmaciones y distinciones entre conceptos, las posibles aplicaciones de las teorías de Freud a cualquier reflexión sobre lo cómico o el humor resultan dificultosas dada la propia incertidumbre retórica que el autor muestra en muchas ocasiones. No obstante, sí cabe destacar la persistencia del patrón que vincula lo humorístico a la tensión que en la mente humana se produce por la yuxtaposición de elementos antitéticos —generalmente de principios sensibles e ideales— y, más especialmente, a la liberación que sigue a tal tensión. Como más adelante se verá, es precisamente a través de una peculiar combinación de componentes enfrentados que se articula la dinámica discursiva del humor postmodernista, en general, y del humor negro, más en concreto.

En lo que respecta a Johan Huizinga, su aportación a los estudios sobre lo cómico y el humor es notablemente más limitada, dado que su estudio *Homo ludens* tiene el elemento del juego como objeto de principal análisis. Sin embargo, si tenemos en cuenta que tanto Bergson como Freud afirmaron que la risa y el chiste se fundamentan sobre una esencia lúdica, podríamos mantener que el juego se plantea como intrínseco a la naturaleza de ambos. Huizinga, en su análisis, parte de un enfoque eminentemente antropológico: seres humanos y animales comparten una igual inclinación hacia el juego como estrategia de cohesión social y ritual. En el capítulo que abre *Homo ludens*, Huizinga asigna siete características fundamentales a la noción de juego. De todos ellas cabe destacar su concepción del juego como una actividad libre —"never imposed by physical necessity or moral duty [opposing itself then] to real life", su capacidad ordenadora —"into an imperfect world and into the confusion of life it brings a temporary, a limited perfection"—, y más fundamentalmente, su naturaleza versátil —"it is agonistic in nature and its outcome is uncertain" (3-17). Insiste también Huizinga en que, contrariamente a lo que se sostiene de forma generalizada, la actividad del juego y lo que ésta implica no se halla necesariamente opuesta a la seriedad y que, en múltiples ocasiones incluso, ambas nociones se encuentran ligadas (5-6). Pero quizá la más llamativa de las propuesta de Huizinga radica en su concepción de la creación literaria —en especial la poesía— como ente lúdico por antonomasia: "*Poiesis*, in fact, is a play function. It proceeds within the play-ground of the mind [...]. There things have a very different physiognomy from the ones they wear in 'ordinary life', and are bound by ties other than those of logic and casuality" (119). Huizinga enfatiza esta visión a lo largo de toda su obra dado que, según este teórico, la forma literaria encarna el espíritu lúdico en su estadio más acabado, resistiendo la "puerilidad" en la que otras formas de juego acaban cayendo de forma inevitable (205-206). Este concepto se desarrollará ampliamente en la literatura postmodernista y será retomado por filósofos como Barthes, Derrida y Lyotard, entre muchos otros. En general, se puede afirmar que pese a su naturaleza singular, la teoría de Huizinga resulta iluminadora en tanto que, frente a los acercamientos de Bergson y Freud, rechaza el componente moralista en la actividad del juego y le concede, por el contrario, un valor socializador no necesariamente estabilizador ni catártico.[15]

[15] Sin duda, como ocurriera en el caso de Bergson y Freud la excesiva amplitud de los planteamientos de Huizinga ha provocado que *Homo ludens* haya tenido un buen número de detractores que han acusado al holandés de un notable simplismo en muchas de las aserciones fundamentales en esta obra. Una excelente revisión de las lecturas que la crítica contemporánea ha hecho sobre *Homo ludens* se encuentra en el estudio *Playtexts: Ludics in Contemporary Literature* de Warren Morte (1995).

En cambio, frente a las visiones universalistas propuestas por todos los teóricos anteriores, Bajtín en *Rabelais and his World* (1965) plantea un estudio plenamente historicista y estético en su indagación sobre los orígenes y manifestaciones de la hilaridad en la Edad Media y Renacimiento. Así, contrariamente a lo que ocurriese con los autores hasta ahora analizados, Bajtín restringe su campo crítico al marco social y literario de un periodo histórico determinado. No obstante, este crítico parece coincidir con los anteriores en lo tocante a la naturaleza efímera del fenómeno cómico —encarnado en la festividad del carnaval— y a su funcionalidad terapéutica, como actividad emancipadora del pueblo llano frente a los rigores del sistema jerárquico feudal:

> The feast was a temporary suspension of the entire official system with all its prohibitions and hierarchic barriers. For a short time life came out of its usual, legalized and consecrated furrows and entered the sphere of utopian freedom. The very brevity of this freedom increased its fantastic nature and utopian radicalism, born in the festive atmosphere of images. (1984: 89)

También adopta una posición análoga a la de Jean Paul y concluye que la risa es expresión inconfundible de libertad: "Next to the universality of medieval laughter, we must stress another striking peculiarity, its indisssoluble and essential relation to freedom" (89). En este sentido, la concepción bajtiniana de la risa nos habla de una oposición subversiva y lúdica a la dimensión seria, atemporal y unilateral de la alta cultura predominante en el Medioevo cristiano: "Laughter purifies from dogmatism, from the intolerant and the petrified, it liberates from fanaticism and pedantry [...]. Laughter does not permit seriousness to atrophy" (123). La cultura popular yuxtapone a la férrea jerarquía social del universo medieval una visión del mundo integralmente alternativa —ideológica y simbólicamente— que prima la materialidad frente al idealismo abstracto y dogmático de los valores constitutivos de la sociedad del momento. En el carnaval, además, la tradición popular manifiesta un peculiar universalismo en conexión con el ciclo regenerador de la naturaleza y de la simbología religiosa vida-muerte-resurrección, diferenciándose así de la comicidad burguesa de funcionalidad claramente correctiva. De ahí la conexión del fenómeno carnavalesco con motivos corpóreos y, más concretamente, con "the bodily lower stratum [that] at the same time, degrades and regenerates" (78). De la misma manera, también el motivo de la máscara o del travestismo asume, según Bajtín, un valor jocosamente ambivalente: la máscara carnavalesca permite encarnar y parodiar una personalidad diversa a la propia convulsionando así valores absolutos e identidades estáticas: "One of the indispensable elements of the folk festival was travesty, that is, the renewal of clothes and of the social image. Another essential element was a reversal of the hierarchic levels: the jester was proclaimed king, a clownish abbot, bishop or archbishop, was elected at the 'feast of fools'" (81). El momento cómico se configura así como generador de una posibilidad utópica de vida colectiva en fraternidad e igualdad mediante la transgresión del orden social jerárquico y las implicaciones que éste comporta. Es decir, la lógica que subyace a las celebraciones del carnaval se percibe como una realidad paralela y satírica respecto a la oficial —"people's unofficial truth" (90)— aunque se trataría ésta de una realidad acotada espacial y temporalmente.[16] La risa en este caso, como afirma

[16] Sin embargo, resulta de sumo interés la visión escéptica de Umberto Eco ante esta capacidad utópica tan promisoria que Bajtín le concedió al carnaval. Según Eco, el mismo fenómeno del carnaval no es por sí mismo sinónimo de una conciencia revolucionaria del pueblo llano frente al despotismo de los poderosos, sino al

Fernández Santiago es "the external defensive form of this truth" (2003: 31). Asimismo, la intensidad del momento cómico que describe el teórico ruso hace hincapié de nuevo sobre el elemento de la tensión que en este caso trasciende los límites de la mente del individuo aislado y se expande al colectivo social. De forma sorprendente también, Bajtín preludia de algún modo el nacimiento de un humorismo de naturaleza tan contradictoria como es el humor negro al afirmar en relación con algunas manifestaciones populares del carnaval que "the people play with terror and laugh at it, the awesome becomes a 'comic master'" (91).

En lo que respecta al eje general que recorre sus respectivas teorías sobre el humor se ha tendido a trazar una ruptura drástica entre las propuestas de Bergson y Freud, por una parte, y Bajtín, por otra, considerando que los primeros relacionan lo risible con un mecanismo censurador y degradante que condena mediante la burla a los seres y hechos anómalos o desviados de la norma social prescrita, mientras que Bajtín, y Huizinga hasta cierto punto, manifestarían una visión radicalmente opuesta. Sin embargo, no es menos cierto que en las teorías de todos estos autores se detecta también un buen número de proposiciones convergentes. De este modo, si la tensión a la que aludían Bergson y Freud se debatía por medio de la disyunción entre un concepto abstracto y una realidad sensible, de forma similar ocurre en la concepción bajtiniana, pero dentro de un plano social. Así, la interpretación que Bajtín hace de la comicidad y la risa implica la confrontación de dos factores opuestos: la realidad de una sociedad férreamente estratificada y desigual y el ideal utópico que la quebrantaría expresado a través de la festividad carnavalesca. El enfrentamiento de contrarios así como la resolución de tal enfrentamiento, sea en un plano sea psicológico o social, desencadena un placer momentáneo que todos estos pensadores identificaron con lo cómico y su manifestación física: la risa. Y es precisamente en este elemento común de liberación a través de una tensión de tipo diverso donde estimo radica el mayor potencial de las teorías hasta aquí examinadas, paradigmas precursores de lo que serán algunas de las aproximaciones a estos conceptos dentro de la teoría y literatura postmodernistas.

En lo que se refiere a la relación entre humor y sátira, aspecto que me propongo explorar en el contexto de la narrativa postmodernista, todos los autores considerados inciden bien en la sinonimia total de ambas nociones, o en su más radical deslinde. Aun no expresándolo de forma explícita, resulta obvio cómo en el caso de la lectura bergsoniana sobre la funcionalidad correctiva de la risa, ésta coincide con la concepción convencional sobre la sátira formalista. Para Bajtín, al contrario, la capacidad regeneradora y amoral que adjudica al humor y a la risa le lleva a eludir la mención a lo satírico en *Rabelais and his World*, presumiblemente identificándolo como fenómeno contrario a éstos. Pero no olvidemos en este punto que fue Bajtín en su *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1963) quien rehabilitó el modo de la sátira menipea considerándolo una forma literaria original donde confluyen motivos comunes a la sátira tradicional formalista y a la comedia: "[A] carnivalised genre, extraordinary flexible and as changeable as Proteus, capable of penetrating other genres" (1985: 113). Como modo híbrido, la sátira menipea proclama el vencimiento de los límites ontológicos entre lo puramente satírico y lo cómico. Es pues ésta una forma discursiva revolucionaria y en buena manera anunciadora de la forma satírica que prevalecerá en gran parte de la narrativa postmodernista: lúdica, experimental, amoral, a la par que crítica y de naturaleza arraigadamente ideológica. En cualquier caso, como ya

---

contrario: "comedy and carnival [...] represent paramount examples of law reinforcement. They remind us of the existence of the rule" (1984: 6).

hice en su momento, considero preciso especificar que si bien la aportación de la noción de sátira menipea es enorme en cuanto a que permite una mejor y más abierta comprensión de la ontología de los géneros —y concretamente en el caso de la sátira— su equiparación total con mi lectura de la sátira postmodernista es problemática. De la misma manera, si bien valoro su relevancia, he evitado identificar de forma total las formas específicas de humor negro en la narrativa postmodernista con la sátira menipea. En los dos casos, esta decisión se justifica sobre la base historicista del estudio de Bajtín —delimitada a la Edad Media y el Renacimiento— y sobre su piedra angular: el carnaval. Como ya se ha señalado, Bajtín concibe el fenómeno del carnaval como poseedor de un *telos* eminentemente regenerativo y conducente a una utopía social de igualdad entre seres humanos. Esta marcada cualidad positiva que permea su propuesta no se ajusta al *ethos* de la sátira postmodernista, subversiva pero no por ello necesariamente regenerativa, ni tampoco por motivos análogos, como ya se observará con posterioridad, con el humor negro.

Retomando el repaso a las concepciones teóricas sobre lo cómico y el humor en el periodo contemporáneo, en lo que se refiere al marco teórico postestructuralista ningún filósofo ha contribuido con teorías consistentes específicamente dedicadas a ninguno de estos tópicos. Sin embargo, en línea con la naturaleza heterodoxa de buena parte de la teoría postestructuralista, encontramos importantes aportaciones a estas cuestiones diseminadas a lo largo de muchas de las obras fundamentales de su corpus. Dada la imposibilidad de cubrir la totalidad de éste tan sólo me referiré a tres momentos y tres autores específicos dentro de él. A continuación revisaré someramente el concepto de juego en Derrida en relación con su concepto del *pharmakon*, la condición lúdica del texto que Barthes explora en *Le plaisir du texte* (1973), y el acercamiento que Lyotard hace al humor en su ensayo "Humour en sémiothéologie" (*Rudiments païens*, 1977). Dada la primacía del concepto del discurso como principio y fin último de toda posibilidad crítica dentro de la concepción postestructuralista, en todos estos teóricos observamos cómo los conceptos de humor, comicidad y juego, que autores anteriores tratasen como ejemplares empíricamente aislables, se integran en este caso de forma fluida como nociones que participan de la textura del discurso en compenetración con otras formas discursivas. De ahí que no se pueda delimitar un paradigma teórico concreto del humor o la risa en ninguno de estos teóricos, lo que no implica que sus aportaciones a este respecto sean menos valiosas. De hecho, como se observará en su momento, la percepción polivalente de estas nociones resulta especialmente adecuada para una comprensión más completa del humor en la narrativa postmodernista.

Esquematizar la complejidad retórica del discurso derridiano en lo que concierne a sus aportaciones al concepto de juego es una tarea imposible de llevar a cabo en un espacio tan reducido como es el del presente estudio. Por esta razón, me limitaré de la forma más estricta posible a su concepción de juego tal como se constituye en su ensayo "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines" (en *L'écriture et la différence*, 1967), y a las implicaciones lúdicas que concede a la noción de *pharmakon* (*La dissémination*, 1972). Conviene empezar recordando que para Derrida todo libro —entendido como texto monológico— o toda *épistéme* tradicional son un ejemplo del discurso (*logos*) dominado por la opinión establecida (*doxa*) y la evaluación, espontáneamente formada, de la persona sobre las apariencias (409-10). El diálogo que se establece como resultado entre tal texto y el lector es necesariamente deficiente en tanto el libro comparece ante la cultura dominante como "the idea of a totality, finite or infinite, of

the signifier" (1967: 30). La ruptura de esa convencionalidad del libro como autoridad prefigurada sólo se puede efectuar, entre otras cosas, con el desplazamiento del centro articulador que ordena y establece sus estructuras, ya que "ce centre avait pour fonction non seulement d'orienter et d'equilibrer, d'organiser la structure [...], mais de faire surtout que le principe d'organisation de la structure limite ce que nous pourrions appeler le *jeu* de la structure" (*L'écriture et la différence*, 409). Y es precisamente sobre el elemento del juego, que se ve limitado por las exigencias de un centro totalizador, sobre el que descansa la tarea de desalojar la objetividad fenomenológica y unívoca del centro mismo:

> Le jeu est la disruption de la présence. La présence d'un élément est toujours une référence signifiante et substitutive inscrite dans un système de différences et le mouvement d'une chaîne. Le jeu est toujours jeu d'absence et de présence, [...]. Il faut penser l'être comme presence ou absence à partir de la possibilité du jeu et non l'inverse. (426)

Con la ausencia de este centro, el lenguaje del libro se transforma en actividad del discurso, es decir, en un tejido dinámico relacional y diferenciador de signos en el que el ámbito y el juego de la significación se proyecta en el infinito como escritura (*écriture*). Se define textualidad entonces como la puesta en juego de los significantes, como dinámica afirmativa de la imaginación humana y como tal se opone a la totalización de todo discurso de poder, racional o irracional, de inclinación normativa. Si esta totalización pierde su relevancia con la textualidad, no es porque la infinitud del ámbito pueda ser cubierta por un discurso finito sino porque —como matiza el propio Derrida— la naturaleza de este ámbito evade la totalización: "Ce champ est en effet celui d'un jeu, c'est-à-dire de substitutions infinies [...]: la supplémentarité" (423). No muy lejos de lo que afirmase Huizinga, el concepto de juego en Derrida no aparece asociado con su tradicional significado de actividad gratuita y trivial en oposición a un proceso dialéctico serio y productivo. Pero tampoco Derrida concibe el juego como una función necesariamente seria, imbricada de forma dialéctica en el proceso discursivo. Por el contrario, el filósofo se refiere al juego como "un autre jeu": la interacción, complicidad, simbiosis o espacio de confluencia y disyunción de "le sérieux" y "le jeu". Y si bien Derrida no asigna de forma explícita un puesto al concepto de humor en su propuesta teórica, se podría afirmar que éste emanaría en primera instancia del juego imperecedero de significantes, de su tensión intrínseca, en tanto el texto se opone a asumir una sola voz, un solo registro. El texto será, de acuerdo con estos parámetros, una pluralidad significativa auto-consciente puesto que su única referencia es él mismo.

Y frente a la mirada nostálgica, rousseauneana, que la pérdida de centros que Derrida propone propiciaría, el francés celebra una afirmación nietzscheana: "L'affirmation joyeuse du jeu du monde et de l'innocence du devenir, l'affirmation d'un monde de signes sans faute, sans vérité, sans origine, offert à une interprétation active. *Cette affirmation détermine alors le non-centre autrement que comme perte du centre*" (427). Esta incapacidad lúdica, dionisíaca, de establecer el centro epistemológico del discurso, así como la consiguiente imposibilidad de aprehenderlo como una totalidad cerrada y uniforme es precisamente el origen y la razón de ser del juego derrideano. El espacio del texto se convierte en un juego infinito de posibles sustituciones, relaciones y diferencias, contradicciones sin fin y desbordamientos suplementarios en los que la escritura cesa de estar regida por el *logos* y encuentra su liberación. Salvando las distancias, la propuesta del juego derrideano presenta analogías obvias con la estructura incongruente que autores como Bergson o Bajtín propugnaban para sus particulares concepciones de la risa. De esta

manera, si en el fundamento de la risa bajtiniana operaba la confrontación entre una realidad social despótica y subyugante y un ideal de transformación utópico, de acuerdo con la visión derrideana del discurso, el fenómeno del juego no es más que la plasmación textual de esa misma confrontación, en este caso entre un *logos* totalizador y la pugna textual y lúdica por la democratización del discurso. El resultado de ambos procesos es igualmente lúdico —los centros epistemológicos pierden su ancestral inmanencia paradójicamente integrados en el nuevo discurso—, y comporta numerosas implicaciones cómicas, entre ellas, la multiplicación infinita de tensiones que sólo pueden afrontarse a través de un número creciente de tensiones interpretativas.

Pero si de procesos lúdicos se trata, qué duda cabe que de todas las nociones intersticiales de las que Derrida se ha reapropiado o ha acuñado o a lo largo de toda su obra —*eidos, ousia, hymen, suplemento*, *parergon*, *différance*— sin duda la más significativa por sus implicaciones ulteriores para el estudio de la escritura como proceso fluido, inestable y netamente contradictorio es la de *pharmakon*. En el contexto de este estudio, además, este término es de especial relevancia en tanto, como ya se señaló en su momento, la naturaleza de lo satírico ha sido con frecuencia conceptualizada sobre la base de las mismas contradicciones internas que engendra esta noción. Es en "La pharmacie de Platon" donde Derrida introduce el análisis de *pharmakon* en su particular lectura del diálogo *Phaedrus* de Platón, en el que los personajes de Sócrates y Fedro dirimen y confrontan las propiedades y características del discurso oral y del discurso escrito (1972: 69-180).[17] La última de las secciones de este diálogo, en la que Sócrates convence al ateniense Fedro de la superioridad del discurso oral sobre la escritura mediante la narración de un mito egipcio, es donde Derrida concentra su mayor énfasis crítico. La relevancia del mito que Sócrates refiere se relaciona con la denominación ambivalente que en éste se hace de la escritura como *pharmakon*. Así, si el dios Theuth, creador de la escritura, presenta su invención a Thamus, rey todopoderoso del alto Egipto, en busca de aprobación elogiándola como *pharmakon*, éste último la rechazará y proscribirá recurriendo paradójicamente al mismo término. Esta ambivalencia es la que Derrida se dispone a explorar en su ensayo advirtiendo que, en su sentido original, *pharmakon* poseía diversos significados, algunos de ellos aparentemente incompatibles entre sí: filtro mágico, cura, remedio, veneno.[18] Algunas de estas acepciones, señala Derrida, se han visto privilegiadas en el devenir etimológico del vocablo a otras lenguas, sólo a costa de reducir o eliminar otras posibles significaciones, y con ello mitigar la paradoja inherente que marca el término. Y esta tendencia a la reducción de la contradicción que comporta el propio *pharmakon* es un síntoma más de un *logos* dualista que impone raciocinio y mesura sobre cualquier impulso polisémico desorganizador del discurso. Por su parte, la existencia de un término como *pharmakon* da

[17] Conviene señalar que esta discusión se inscribe dentro de una de las líneas principales de argumentación de la empresa deconstructiva derrideana: la recuperación de la escritura frente al dominio secular del discurso oral, interpretado como vía de acceso directo a la realidad frente al falso juego de apariencias del que se ha acusado a la escritura.

[18] Como señala Derrida, la lista de significados y de implicaciones teóricas se extiende si se valora que, términos etimológicamente relacionados con *pharmakon*, como son *pharmakeus* (133-146) y *pharmakos* (146-157), muestran también una ambivalencia significativa análoga. Así *pharmakeus*, apelativo que los detractores de Sócrates aplicaron a éste, designa a un individuo que practica la magia, un encantador, un brujo. Por su parte, el *pharmakos*, alude a la figura del chivo expiatorio encarnado en los rituales de la Grecia antigua por un miembro del grupo sobre el que recaían todos los pecados de la comunidad y que por ello debía de ser simbólicamente sacrificado o expulsado de ésta. En los dos casos se observa que, de nuevo, las implicaciones semióticas de los dos términos comportan un juego dinámico entre dos dimensiones contrapuestas, pertenencia y exclusión.

testimonio velado de la auténtica naturaleza del discurso —preferentemente en forma escrita— como irresoluble paradoja:

> Ce pharmakon serait une substance [...] de matière aux vertus occultes, de profondeur criptée refusant son ambivalance à l'analyse, préparant déjà l'espace de l'alchimie, si nous ne devions en venir plus loin à la reconnaître comme l'anti-substance elle-même: ce qui resiste à tout philosophème, l'excédant indéfiniment comme non-identité, non-essence, et lui fournissant par là même l'inépuisable adversité de son fond et de son absence de fond. (1972: 78-79)

Es decir, el *pharmakon* sería en esencia un término inaprensible, liminal por antonomasia en tanto alberga una noción y su contraria, sin que el predominio de una consiga excluir la presencia de su opuesta. El juego semiótico inherente que comporta el *pharmakon* es trasvasado en el *Phaedrus* a la escritura, lo que sin duda posee implicaciones esenciales para ésta entendida entonces como flujo de contrarios, veneno y revulsivo, fenómeno destabilizador del *logos* o, en términos de Derrida, "L'écriture ne peut que (se) répéter, qu'elle signifie (*semainei*) toujours le même et que'elle est un "jeu" (*paidai*)" (73). Torna aún más compleja su argumentación Derrida cuando, recurriendo de nuevo al mito egipcio, enfatiza la importancia de la relación padre-hijo que existe entre los dioses Thamus-Theuth, donde el hijo asumirá en determinadas ocasiones, según la leyenda, algunas de las tareas del padre, es decir lo sustituye y lo suple: comparte la naturaleza del padre pero nunca se identifica plenamente con éste. Desde esta perspectiva ya no sólo el *pharmakon* es portador de ambivalencia, sino también el creador del *pharmakon*, por su naturaleza fronteriza, participa de tal ambigüedad. Esta indefinición conlleva, en buena medida, que la escritura como forma específica de *pharmakon* se transforme en "une carte neutre, donnat du jeu au jeu, [...] le mouvement médiateur de la dialectique" (105). Vemos, en conclusión, que el juego de rupturas, de sustituciones y de ambivalencias se perfila como infinito, irresoluble, demoliendo dicotomías esenciales como dentro/fuera, pertenencia/exclusión, ausencia/presencia, veneno/cura, etc.

La escritura postmodernista, partícipe de esta concepción polivalente de "indecibilidad" derrideana, de dinámica textual perpetua, se podría percibir así como un juego discursivo de posibilidades ilimitadas, una *coincidentia oppositorum* sin conclusión alguna. Si se tiene en cuenta que esta propiedad tan paradójica del *pharmakon* —capaz de acoger en sí conceptos contrarios y de identificarlos como necesariamente vinculados entre sí— le ha sido asignada con frecuencia también a la sátira, se puede intuir la repercusión tan enorme que ha de tener en su consideración dentro de la narrativa postmodernista. Como modo ambivalente e inserto en una dinámica discursiva también caracterizada por su inestabilidad intrínseca, la sátira postmodernista, lejos de las visiones formalistas favorecedoras de una de sus facetas —bien veneno, bien cura— pasará a ser el paradigma mismo de la disrupción de tales dicotomías tradicionales. Simultáneamente considerada crítica, preventiva y sanadora de los males morales que aquejan al ser humano, el discurso satírico oscilará entre todas estas vertientes aglutinando todas sin privilegiar ninguna. Por su parte, es este tipo de juego, baile semiótico de indefinición, complementariedad y sustitución el que, en buena medida, configura la noción de humor postmodernista. La nueva conciencia del caos que subyace al discurso y, por consiguiente, de las implicaciones que esto tiene para la concepción de la experiencia humana y su aprehensión dará lugar a una visión humorística próxima a la dinámica paradójica del humor negro: fluctuante entre la hilaridad y la consternación.

De forma paralela, en *Le plaisir du texte* Roland Barthes efectúa un exuberante despliegue verbal que se propone criticar las estructuras e ideologías anquilosadas que articulan lo que denominase *texte lisible* en contraposición al *texte scriptible* (*S/Z* 1970), tipos textuales que en esta obra redenomina *texte du plaisir* y *texte du jouisssance*.[19] Para llevar a cabo su objetivo, recurre a una prosa extremadamente lúdica en la que los límites entre teoría y ficción se hallan jocosamente difuminados. Asimismo, Barthes se desembaraza del predominio tradicional de los agentes autor y lector en el proceso de comunicación escrita y concede un lugar privilegiado al propio mensaje textual. Es éste el que ha de mostrar "sa volonté de jouissance" (92), en tanto aglutine la paradójica cualidad de inscribirse en el hedonismo que la propia cultura de la que emana necesariamente posee y, al mismo tiempo, contribuya a la destrucción de esa misma cultura. Es decir, *el texte du jouissance* se caracterizará por sus colisiones y rupturas discursivas internas, rupturas que se dan entre dos bordes discursivos: "Un bord sage, conforme, plagiaire [canonique], et *un autre bord*, mobile, vide (apte à prendre n'importe quels contours), qui n'est jamais que le lieu de son effet" (87). El compromiso alcanzado entre estas dos dimensiones discursivas radicará en una duplicidad constante e irresoluble que tendrá como resultado un espacio de placer de naturaleza erótica. De nuevo observamos también en el caso de Barthes que la confrontación dialéctica y performativa de dos entes discursivos contrarios se constituye como condición *sine qua non* para el surgimiento de esa liberación placentera que autores precedentes denominasen risa y que Barthes designa ampliamente como *jouissance*. Más concretamente, Barthes considera que un texto capaz de conmocionar las estructuras seculares de la narrativa convencional burguesa no puede ser otra cosa que mimesis del propio lenguaje, mimesis de sí mismo. Esta cualidad proteica adjudicada al *texte du jouissance*, sin embargo, corre el riesgo de malograrse si el texto cae en la parodia "du rire castrateur, du comique qui fait rire" (89). Es obvio que para Barthes aquí parodia es sinónimo de una mimesis formulaica de discursos previos al texto, carente de ludismo *per se*. La risa del periodo contemporáneo deberá trascender pues los límites de la comicidad decimonónica basada en contrastes evidentes y ofrecida en toda su integridad a un lector potencial. La única parodia concebible por Barthes es la relativa al fenómeno intertextual y a la lectura intersticial que éste estimula, proceso que puede acontecer bajo cualquier forma discursiva: "C'est bien cela l'inter-texte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini —que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie" (107).

La lectura de la textualidad no es por consiguiente, según el francés, la extensión lógica tradicional que se produce en el deshojamiento de referencias externas al texto, sino el socavar de una cultura inmovilizada a través de unas categorías discursivas disconformes y combativas. No se propone en contrapartida, sin embargo, un texto subversivo, en el sentido ideológico, bien al contrario para Barthes,

[19] La traducción de "plaisir" y "jouissance" al castellano como placer y goce o disfrute respectivamente, no permite reproducir en su integridad todas las implicaciones semánticas del francés. Simplemente señalar que *plaisir* se entiende como una actividad pasiva, mientras *jouissance* implica una participación activa en el proceso por parte del agente que lo disfruta. "Texte du plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte du jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assisses historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage" (92).

> la lutte sociale ne peut se réduire à la lutte de deux idéologies rivales: c'est la subversión de toute idéologie qui est en cause [...]. L'opposition n'est pas forcément entre des contraires consacrés, nommés (le matérialisme et l'idéalisme, le réformisme et la révolution, etc); mais elle est toujours et partout entre l'exception et la règle. La règle, c'est l'abus, l'exception, c'est la jouissance. (105, 111)

De este modo, contrariamente a las disposiciones teóricas que observábamos en Bergson, Freud, Huizinga o Bajtín, el placer del humor en el texto no lo detecta Barthes en la mera resolución psíquica, social o estética de una situación de incongruencia, sino en el proceso de desmantelamiento de toda doxología que lo impregne. Para ello se requiere que el texto sea un artefacto extremadamente lúdico de puro juego que "granule, grésille, caresse, râpe, coupe: jouit" (128). El juego, entendido como actividad y práctica activa, verdadero doble engranaje productivo cuanto que se juega él mismo y es jugado por el lector, es pues motivo último que vigoriza el discurso del texto *scriptible*. En definitiva, el discurso plurivalente es para Barthes motivo de goce en tanto la escritura se realiza como dialéctica lúdica y erótica con un lector desconocido con quien se establece un juego de deseo significante. El texto *scriptible*, el texto de goce, es concebido como un espacio plural lúdico, infinitamente contradictorio, y es partiendo de tales contradicciones que el placer de la liberación —sea en forma humorística o erótica— se formula según la propuesta de Barthes.

Para comprender mejor el análisis del concepto de humor que Lyotard elabora en su ensayo "Humour en sémiothéologie" es necesario partir, como en el caso de los autores anteriores, de su negación de la existencia de una distancia o diferencia real entre el sujeto y la realidad objetiva. En este sentido la ruptura entre ambos sólo se podría entender como un proceso lingüístico, de naturaleza negativa, que mediará entre los dos: "La négation qui supporte le rapport de désignation est la scission qui s'ouvrant entre le discours et son objet, nous donne à parler puisque nous ne pouvons dire et n'avons qu'à dire que ce que nous ne sommes pas, et qu'il est assuré qu'à l'inverse ce que nous ne pouvons pas dire, nous le sommes" (Lang, 1988: 62).

De esta manera, el significado trascendental se ha desvanecido en lo que concierne a los dos polos que tradicionalmente lo formaban: en su origen, el agente que lo propugnaba, y en su *telos*, el objeto recuperado tras la estructura significante. Esta doble desaparición señala hacia el rechazo de dos tipos de autoridad o control: paterna, entendiendo al agente como creador de la palabra, y cognitiva, a través de los discursos humanístico y científico tradicionales. Por lo tanto, sostiene Lyotard que el discurso teórico no puede hacer otra cosa sino abandonar sus pretensiones de búsqueda de verdades objetivas. Es este momento de humildad donde el discurso tradicional, desprovisto de su inmanentismo secular, ha de admitir al deseo como componente participante y activador de su propia textura discursiva. Es ciertamente en este mismo instante de apertura del texto a sus procesos reprimidos o rechazados que el humor hace aparición: "L'humour procède d'un Eros qui est tout *Poros*, rien que moyen de moyenner, comme d'une logique sans aporie et d'une politique sans utopie. A ce désir il faut des dieux beaucoup plus retors que celui qui s'est proclamé la vérité, et des divinations sans péché" (1977: 58).

El humor como herramienta de mediación, catalizador de las formas discursivas más solidificadas, deviene un producto fluido de una política de subversión textual análogo a las formas del juego y del goce ya analizadas en Derrida y Barthes. Es decir, lo mismo que los anteriores, Lyotard considera que el único modo viable de contrarrestar el discurso totalitario del poder y de las estructuras establecidas radica en una subversión interna al

propio discurso por medio de los medios de representación a través de los que se ha venido ejerciendo ese poder en alguna de sus múltiples facetas: arte, literatura y filosofía entre otras. Como Barthes entonces, vemos que Lyotard no formula un programa revolucionario de ataque frontal al sistema consolidado, sino que expresa el convencimiento de que sólo desde dentro del propio sistema se puede fraguar una oposición consistente a éste. Emplea Lyotard una dicotomía simbólica para ilustrar esta paradoja refiriéndose a las nociones de "ironía sádica" y "humor masoquista" que toma de la obra de Gilles Deleuze *Présentation de Sacher Masoch* (1967), y a partir de las cuales afirma que, "tandis que l'ironie est un nihilisme des significations, l'humour se tient dans l'affirmation des tensions" (46-47). Resulta obvio que en tanto Lyotard sitúa la ironía como un mecanismo dual clásico (significado aparente/significado real) evocador de la tradicional dicotomía saussireana del signo lingüístico, el humor por el contrario desbordaría estos límites estructurales tan rigurosos y abriría un espacio de confrontación duradera e insoluble entre componentes no fácilmente delimitables.[20] Una vez más, nos hallamos pues ante el conflicto de tensiones, exclusivamente discursivas en este caso, que todos los autores hasta el momento examinados invocan al aludir al momento humorístico, de juego o placer como consecuencia del proceso discursivo.

En términos generales podemos afirmar que dentro de la teoría postestructuralista, como hemos observado a través de tres de sus representantes más emblemáticos, Derrida, Barthes y Lyotard, se concede un espacio destacado al juego como proceso inherente a la propia elaboración y lectura del texto *scriptible* —identificable en este contexto con el texto postmodernista— y a sus manifestaciones más inmediatas: el goce y el humor. Asimismo, la tensión entre los componentes de autoridad discursiva tradicional y la subversión a través de la idiosincrásica textualidad postestructuralista es un elemento que todos coinciden en identificar como gozne articulador del fenómeno lúdico que proponen. Por otra parte, pese a las distancias evidentes que median entre las especulaciones de autores como Bergson, Freud o Bajtín y las postestructuralistas, resulta sorprendente que exista entre ambos grupos de propuestas una serie de elementos claves que se reiteren: tensión, incongruencia, goce o catarsis, inconclusión, liberación, subversión, etc. En el examen que sigue a continuación, dedicado al humor en la narrativa postmodernista, se podrá apreciar como todos estos elementos de nuevo emergen en clara conexión con una manifestación de juego y humor que aglutina estas corrientes teóricas más tradicionales y las propuestas más recientes de la teoría postestructuralista.

¿Humor postmodernista = humor negro?

El título que abre esta sección trata de establecer una diferencia entre dos manifestaciones de humor posibles dentro de la narrativa postmodernista: humor postmodernista y humor negro. No se trata de una dicotomía o una relación excluyente entre nociones disímiles, sino de recalcar que no todo lo humorístico en el corpus literario postmodernista se puede identificar como "humor negro", ni que toda forma humorística

[20] La intricada problemática histórica y semiótica que existe entre los conceptos de ironía y humor y que aquí esboza Lyotard, constituye un área frecuente de disensión y debate teórico. Por exceder los intereses de mi análisis me he sustraído de ahondar en este terreno, y me remito al exhaustivo trabajo a este respecto del crítico Candance Lang en su *Irony/Humour* (1988).

"negra" es necesariamente postmodernista.[21] Más bien, en términos generales, se puede considerar que el humor negro es una forma idiosincrásica de humor satírico que acontece revistiendo formas diversas y sirviendo fines estéticos y críticos variados dependiendo del marco donde se cultive. Partiendo de esta premisa aclaratoria, conviene establecer la dimensión de cada uno de los términos empleados. Comenzaré ofreciendo una somera reflexión sobre la entidad del humor, en su acepción más extensa, dentro de la literatura postmodernista. El número de volúmenes críticos que de alguna manera se han ocupado de este tópico es notable, por lo que circunscribiré mi acercamiento a dos obras que considero particularmente relevantes: *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision* de Lance Olsen (1990) y *The Comedy of Entropy: Humor, Narrative, Reading* de Patrick O'Neill (1990).

El primero de estos autores, Olsen, recurre a la imagen performativa y lúdica del circo como símbolo de lo que él considera la quintaesencia del fenómeno humorístico en la literatura postmodernista: "[Its] delight in its own sense of liberty, [...] of process, [...] embrac[ing] plurality, an abundance of language games, and the idea that the universe is a text that may be rewritten in a host of ways: [...] the circus of the mind in motion" (19, 32).[22] Es decir, para Olsen el humor como elemento crítico floreciente de la postmodernidad se caracteriza nuevamente, como ya se observó en el caso de la sátira, por su naturaleza metaficticva, un constante deseo de repensar sus propias bases ontológicas recurriendo a la capacidad "circense" que engendra su propia discursividad. Sin embargo, esta propuesta no confina el fenómeno humorístico al *ethos* nihilista que tan a menudo se ha atribuido a todo lo relativo a la estética postmodernista. En términos generales, Olsen concibe el humor postmoderno como la esencia misma de la estética postmodernista, indefectiblemente ligado a ésta. En su acercamiento no establece clasificaciones o formas de humor postmoderno específicas puesto que lo considera una manifestación discursiva dinámica y procesual, difícilmente delimitable de acuerdo con criterios taxonómicos tradicionales. En términos amplios Olsen define lo humorístico en la narrativa postmodernista como una combinación de fórmulas cómicas narrativas más convencionales como el chiste o la incongruencia situacional, y una actitud general de hilaridad escéptica hacia las bases ideológicas contextuales que informan su propio discurso: "In a pluriverse of intertextuality and plurisignification, postmodernism delights in detotalizing univocality. It thereby delights in antiform, chance, dispersal, misreading and uncertainty" (27).

Por lo tanto, como muchos otros críticos, Olsen ve en el contexto socio-económico y en el peculiar "mode of consciousness" de la postmodernidad un factor determinante para la más adecuada comprensión del tipo de humor practicado en la narrativa postmodernista (25-26). Citando a Umberto Eco, Olsen mantiene que el carácter liminal y conflictivo de nuestro tiempo ha llevado al colapso de las certezas empíricas sobre la ontología del ser de las cosas y las promesas de trascendencia metafísica preconizadas en épocas previas. En esta atmósfera de convicciones frustradas, las formas artísticas postmodernistas habrían posibilitado el advenimiento de un nuevo tipo humorístico desprovisto de fines correctivos

[21] No parece ser de la misma opinión el crítico Matthew Winston que en su artículo "Black Humor: To Weep with Laughing" (*Black Humor*, 1993: 249-265), sostiene que, "when we look at contemporary literature, at what has often been called postmodernist, we find work after work dominated by Black Humor, by a polarity of conflicting responses that can alternate or coexist but that cannot be reconciled" (258).

[22] Otros autores como Richard K. Simon han recurrido a imágenes análogas como la del laberinto en su estudio *The Labyrinth of the Comic* (1985), tendencia que da muestra del énfasis sobre el elemento lúdico que subyace al humor en la narrativa contemporánea.

o de objetivos redentores. En este estado de cosas, las formulaciones tradicionales que distinguían entre un sujeto riente y un objeto o estado promotor de la risa —fuera por mediación de un impulso de superioridad o de incongruencia— se desploman ante la ausencia de certidumbres que aseguren el inmanentismo ontológico de ambos. Así, tan sólo a través de las múltiples proliferaciones narrativas del discurso postmodernista, sujeto y objeto establecen su propio ser y su estructura, imbricados ambos en una textura discursiva común que imposibilita las distinciones drásticas entre los participantes en el fenómeno cómico. Esta concepción acarrea dos implicaciones fundamentales: por una parte, la relación de subordinación del objeto risible frente al sujeto que parecía dominar nociones previas de lo cómico se desvanece. Es decir, en el tipo de humor practicado en los textos postmodernistas se reproduce una paradójica confluencia entre agentes y motivos cómicos lo que desemboca en el desplazamiento absoluto de las bases moralistas tradicionales que lo acompañaban, y en un reiterado ejercicio de reflexión sobre la naturaleza del propio texto y sus fundamentos cómicos. En consecuencia, el lector que se enfrenta a este tipo de narraciones ve sacudidas sus expectativas de hallar puntos de referencia sólidos que le permitan una interpretación transparente y sin complicaciones del texto. Por otra parte, a menudo se encontrará ante la disyuntiva de determinar, sin conseguirlo plenamente, qué o quién se constituye como blanco del objeto cómico y quién es el generador último del fenómeno. Y, en muchas ocasiones, el lector acabará por descubrir que es el propio texto del que es receptor de donde emana y donde finaliza la totalidad del proceso cómico, en una dinámica lúdica de autorreflexión permanentemente inconclusa. En efecto, la vacilación constante a la que el texto somete al lector situará a éste último como objetivo cómico, desconcertado ante las sinuosidades semióticas de la narración (25-27). Para Olsen, pues, el humor es expresión directa del impulso antidogmático y deconstrucionista que impele las formas narrativas de la literatura postmodernista y, por lo tanto, el componente humorístico sería inherente a éstas como práctica de "terrorismo" discursivo: "The impetus of postmodern humor is to disarm pomposity and power. The postmodernist creator becomes aesthetic an metaphysical terrorist, a freeplayer in a universe of intertextuality where no one text has any more or less authority than any other" (18).

Refrenda Olsen este marco teórico mediante el análisis de una serie de novelas que considera paradigmáticas en el ejercicio de un humorismo disconforme de naturaleza antitotalizadora y de ruptura con las exigencias teóricas que han limitado la capacidad crítica y estética del humor. Selecciona así obras como *Lolita* de Vladimir Navokov y *A Clockwork Orange* de Anthony Burgess a las que considera textos de transición entre un *modernism* que afronta la destrucción de las fronteras seculares entre alta y baja cultura y un postmodernismo literario incipiente. La irresuelta oscilación de ambos textos entre una sátira formalista tradicional y un abandono total de cualquier aspiración pedagógica es expresión máxima de una aparente dualidad que esconde, en realidad, toda una plétora de posibilidades interpretativas que engendra en sí misma un efecto notable de comicidad. De esta manera, evocando a Freud, Olsen ubicará ambas obras bajo la designación de "Janus-text": "a radical destabilization of the text so that in the end it is imposible to know how the reader is supposed to approach the whole" (71). De la misma manera, novelas ya plenamente enmarcadas dentro de la narrativa postmodernista como *The White Hotel* de D. M. Thomas o *How German is It* de Walter Abish hablan de la descomposición de los sistemas narrativos convencionales a través de un insistente rechazo de los procesos miméticos y monolíticos que caracterizaban a aquéllos. En contrapartida, el humor que

exhiben estas obras se erigiría sobre "the proliferation of micronarratives, in radical skepticism, in polyphony [since] it holds itself in opposition to all that is static; and it attempts to decenter, detotalize, and demythologize while taking nothing, including its own (non)premises, very seriously" (147, 148).

De forma destacada, la carga desestabilizadora que comportarían las estructuras humorísticas en la literatura postmodernista le sugiere a Olsen una cercanía formal y temática del humor postmodernista con el humor negro a los que, sin embargo, y siguiendo una línea crítica extendida, no considera totalmente equiparables. A este respecto apunta:

> Such [postmodernist] joking shares much with absurdist black humor. It is charged with a bitterness and cynicism in the face of a world it perceives as undergoing physical and metaphysical erasure. [...] It is comic and tragic. It is existentialist, stoic, and nihilist all at once. [...] However, there is more than destructive absurdist black humor at work in the postmodern enterprise. Black humor's thrust is a nihilistic one. (18, 19)

En otras palabras, desde esta perspectiva, el humor postmoderno es devastador en sus implicaciones, autorreflexivo y desestabilizador, pero no autocomplaciente. Su proclamación jovial del fin de las confianzas empíricas y de las ideologías totalitarias no desemboca en el cosmos anárquico y amoral que Olsen detecta en el humor negro. Tras las formas narrativas demoledoras del humor postmoderno Olsen escruta una posibilidad de recuperación, de reconstrucción "a renewed sense of potential" (19), del que el humor negro se encontraría privado. No profundiza Olsen en esta escisión entre los dos tipos de humor y, sin embargo, parece obvio que los argumentos sobre los que se asienta no aciertan a consolidar su propuesta en tanto que parece obviar el hecho de que el humor desplegado en narrativas como *Lolita* y *A Clockwork Orange* se ha clasificado con frecuencia como ejemplo notable de humor negro (Weisenburger, 1995: 102-110). Asimismo, resulta difícil compatibilizar la persistencia de Olsen sobre el carácter deconstructor del humorismo postmodernista a lo largo de su análisis con el súbito componente reconstructivo que le asigna en su casi accidental contraposición con el humor negro. Lo que es más, Olsen se abstiene de valorar el posible uso del humor negro por parte de autores postmodernistas, ausencia que de forma implícita lo excluye del paradigma trazado por este crítico.

Como contrapunto a la fluidez expositiva de Olsen y a su reticencia hacia tipificaciones estrictas sobre la naturaleza del humor postmodernista, Patrick O'Neill dedica buena parte de su análisis *The Comedy of Entropy* a demarcar las distintas manifestaciones de lo cómico en la narrativa postmodernista en confluencia con otros géneros o modos discursivos.[23] Como el título de su obra indica, su estudio se cimenta sobre la noción termodinámica de entropía, fenómeno que identifica con el caos cultural consustancial a la edad postmoderna: "I [...] use the notion of entropy as a metaphor for the crumbling of ordered systems, the breakdown of traditional perceptions of reality, the erosion of certainty" (1990: 8). Para O'Neill la entropía es el factor ruido, contaminador, que irrumpe y disturba los procesos comunicativos estructurados obligándolos a volverse sobre sí mismos y a enfrentarse a sus fundamentos. Dentro de la atmósfera entrópica que O'Neill aprecia de forma genérica en la narrativa postmodernista, distingue al humor como "very centrally a function of the

[23] De hecho la compleja urdimbre que traza O'Neill en su intento de establecer un sistema exhaustivo de categorización de las formas humorísticas en la narrativa postmodernista hace particularmente difícil su síntesis aquí. De ahí que me haya limitado a reproducir sus aportaciones más relevantes en lo relativo al tema que me concierne en este estudio.

exploitation of uncertainty, the incorporation of noise as an essential component, even *the* essential component, of the signal" (1990: 10). Es decir, el humor aparece interpretado tanto como la función discursiva de desestabilización por antonomasia en el texto postmodernista como el propio elemento de disrupción por sí mismo. Se transforma así el humor en un mecanismo aporético, indicador de la falibilidad de todo conocimiento y de la fragilidad de cualquier certeza posible. La presencia dentro del propio texto de un instrumento dotado con esta paradójica capacidad de movilizar una crítica sobre el discurso desde el interior de ese mismo discurso refleja la flexibilidad ideológica de un contexto donde los límites tradicionales entre tragedia y comedia se han disipado por entero (1990: 20). Además, según O'Neill, ni siquiera las propias estructuras humorísticas escaparían a este mecanismo escrutador puesto que "all humor can be said to tend towards the reflexivity of metahumor" (1990: 51). Igualmente, este crítico entiende el humor postmodernista o entrópico como una herramienta discursiva que aglutina las diversas corrientes teóricas que han venido marcando la caracterización de humor hasta la actualidad. Así, considera que el elemento lúdico es esencial en la ontología del humorismo entrópico puesto que en éste radicaría "the pervasive awareness of the fictionality of all discourse" (1990: 69-84). Partiendo de estos presupuestos, O'Neill inicia su intricada taxonomía estableciendo toda una diversidad de distinciones entre tipos humorísticos, y es precisamente sobre el deslinde entre humor entrópico y humor negro donde da comienzo su exploración.

Al contrario que ocurriese con Olsen, O'Neill no contempla una división tajante entre humor postmodernista o entrópico y humor negro ya que integra a éste último como un tipo particular de humor postmodernista. Tras llevar a cabo una pormenorizada exploración diacrónica sobre la génesis y evolución del término humor negro en contraste con lo que define como "amiable humor" (1990: 34), O'Neill concluye que el humor negro surge en un momento de crisis del concepto romántico de humor: "When the gap between the real and the ideal begins to be perceived as extreme, when humor begins to be self-consciously aware of the futility of its own gestures towards reconciliation of the opposites" (1990: 48). De nuevo pues una serie de constantes con anterioridad señaladas se hacen patentes en la descripción que O'Neill hace del humor: la existencia de dos dimensiones enfrentadas y la insolubilidad autoconsciente de tal enfrentamiento. Más interesante, si cabe, es que para O'Neill como ya se ha apuntado, el humor negro, al que acaba redefiniendo como humor "anómico", se trata de una tonalidad en el espectro de tipos humorísticos que comprende el humor entrópico, entre ellos uno de los más destacados el humor paródico (1990: 52).[24] En su artículo "The Comedy of Entropy: The Contexts of Black Humor" (1983), O'Neill desarrolla más exhaustivamente su propuesta del humor negro como subtipo del humor entrópico y concluye que "[black humor] is based firstly on an essential incongruity —the comic treatment of material which resists comic treatment— and secondly on the evocation of a particular response, namely the reader's perception that this incongruity is the expression of a sense of disorientation rather than a frivolous desire to shock" (1983: 156).

[24] Para O'Neill el humor paródico en la novela postmodernista se caracterizaría por una celebración metaficticva del desorden entrópico que subyace al texto y por una parodia de todo intento de domeñar tal desorden por medio de mecanismos ordenadores o censores. Por su parte, el humor anómico o negro se diferenciaría del anterior en tanto rechaza frontalmente cualquier tipo de ordenación y abandona cualquier trasfondo normativo o estructurador (1983: 50-53). El neologismo "anomic", del griego *anomos*, es empleado por O'Neill en su sentido literal de "anarquía".

Por otra parte, dejando a un lado la abstrusa correlación que O'Neill establece entre el componente humorístico en las narrativas postmodernistas y la teoría de los mundos posibles postulada por Leibniz,[25] resulta especialmente relevante su exploración del concepto de lo lúdico y de las formas narrativas características de la literatura postmodernista. En este sentido, el humor en su forma discursiva se asemejaría estructuralmente al texto narrativo en cuanto a su capacidad de invocar y albergar simultáneamente una infinidad de dimensiones discursivas: "On this basis humour and narrative are also comparable to the extent that they both tend towards informational entropy, towards the retardation of story and the proliferation of discourse, [...] towards a comedy of stasis" (1983: 101). O'Neill, retomando las visiones de Barthes y Derrida sobre el juego perpetuo y anárquico de significantes en el decurso literario, llega hasta el punto de afirmar la homología entre discurso humorístico y discurso narrativo en el sentido más amplio del término: "Literary discourse is in fact a form of humor —a form whose major difference from jokes consists in the type of humorous pleasure typically made available" (1983: 103). En este marco de identificación total de la narración postmodernista con lo que O'Neill denomina "comedy of entropy", éste dispone —siguiendo a Schiller— un triple armazón discursivo que pretende cubrir la totalidad de las modalidades cómicas entrópicas que configuran el discurso literario postmodernista, y éstas serían sátira, ironía y parodia. Vemos pues que según la concepción de O'Neill sátira y parodia pierden su entidad autónoma y pasan a formar parte de la noción global de humor o comicidad.[26]

En lo que concierne al tipo satírico —al que define en oposición al tipo de sátira normativa como "the humour of disorder and anomie" (1983: 132)— O'Neill, quizá de forma incidental, establece una relevante conexión de éste con el humor negro al aseverar que "the 'blacker' extreme of entropic satire constitutes a rejection of order, an inverted reflection of ameliorative satire's rejection of disorder" (1983: 136). En este sentido, este crítico nos remite a un tipo satírico ya no sólo convergente con la modalidad humorística del humor negro, sino también en línea con la propia rehabilitación del modo satírico en la literatura postmodernista establecida en este estudio. Por tanto, de acuerdo con el planteamiento de O'Neill, nos encontraríamos ante una modalidad satírica que, entendida dentro del marco de la comicidad entrópica, se despoja de los atavismos que han marcado el devenir estético de la sátira. Si la sátira normativa tradicional se articulaba en dos momentos: deíctico —identificación del mal que se busca denunciar— y apotropaico —corrección y restablecimiento del mal a un orden social y cultural consensuado dominante— la sátira entrópica imbuida del relativismo escéptico de la postmodernidad abandonaría el segundo de estos momentos, y explotaría el primero en toda su potencialidad. De esta manera, la sátira entrópica consistiría fundamentalmente en la recreación de "a lawless state of society where normative, rule-oriented, authoritative, prescribed standards of conduct and belief have irreparably broken down", al tiempo que también se constituiría como "metasatiric, including itself among the objetcs of its attack"

[25] Limitándome a sus términos fundamentales O'Neill sostiene que esta correlación se basa sobre el principio de que "what constitutes the essence of the ludic situation [...] is the relationship of the postulated alternative world to the standard of everyday world" (1983: 82). Es decir, de nuevo lo lúdico se apoya sobre el contraste de dos dimensiones disímiles.

[26] Obviamente este modelo presenta algunas inconsistencias, sin embargo, el propio O'Neill manifiesta en su estudio que toda tipología es por necesidad un ejercicio de violencia sobre los materiales sobre los que se establece: "the concept of entropic comedy is only one voice in the orchestra of contemporary literary criticism, one reader's way of making a particular kind of sense of a particular body of texts" (1983: 302).

(1983: 143). En función de estas premisas O'Neill analiza novelas como *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, *Catch-22* de Joseph Heller o *Die Blechtrommel* de Günter Grass. En lo que se refiere a la ironía entrópica, ésta se diferenciaría del tipo satírico puesto que si la primera se fundamenta en la observación y descripción de un estado de desorden y contingencia social y cultural, la ironía se ocuparía más bien de indagar en la articulación retórica de tal estado: "The relationship between character and discourse-world, between the character, that is, as a narrated entity and the narrative instance that shapes that character's being" (1983: 201-202). *Der Prozess* de Franz Kafka o *The Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon se constituirían para Olsen en ejemplos acabados de ironía entrópica. Por su parte, la parodia entrópica sería según O'Neill "the most 'naturally' humorous of the three entropic modes" (1983: 135), dada su naturaleza prominentemente textual y, por lo tanto, más claramente imbricada en el juego discursivo que constituye toda narración postmodernista. Más allá de este discutible modelo teórico, la propuesta de O'Neill sobresale por su capacidad de aglutinar y actualizar bajo el componente de la comedia entrópica formas genéricas de límites difusos y a menudo soslayadas por la pervivencia de paradigmas teóricos anacrónicos, como es el caso más visible de la sátira. Asimismo, con su visión integradora y contextualizada de las distintas manifestaciones de lo cómico, el humor negro se incorporaría en el modelo postmodernista de humor, muy próximo a la sátira, y no quedaría aislado como una forma anómala.

Tanto en el caso de Olsen como en el de O'Neill se aprecia una conexión inquebrantable entre un tipo humorístico dominante —entrópico— en la narrativa postmodernista y el contexto cultural de la postmodernidad. Asimismo, y si bien sus planteamientos divergen, ambos sopesan el grado de proximidad y compatibilidad del humor negro con el tipo de humorismo predominante en la narrativa postmodernista. Sin embargo, no son éstos los únicos dos estudios en los que se efectúa o se pondera esta escisión entre humor postmodernista y humor negro. Weisenburger le dedica a este asunto todo un capítulo de su libro *Fables of Subversion* (1995: 80-138), y Fernández Santiago en su acercamiento a "the (il)logics of postmodern humor" matiza que "[black humor] is a kind of humor you can enjoy in its wholeness only if you do not give a second thought to it: the second thought that shows you within the comic plot by means of identification with it" (50). Ante esta peculiar situación cabe plantearse una serie de cuestiones: ¿qué motiva la peculiaridad ontológica del humor negro frente a otras formas humorísticas? ¿Por qué la obstinación de tantos críticos en establecer algún tipo de separación entre humor negro y humor postmodernista? ¿Es sostenible tal disyunción? Y si lo fuese, ¿sobre que criterios se habrá de mantener: cronológicos, generacionales, históricos, estéticos, etc.? Estas problemáticas a su vez desembocan en una pregunta más crucial en este contexto de estudio: ¿es la entidad del humor negro una fórmula necesariamente humorística? Y si no lo fuese, ¿bajo que otra posible categorización podría integrarse? Para una comprensión más efectiva de este dificultoso tema es conveniente remontarse, aunque de forma somera, a los orígenes del término humor negro y su marco de surgimiento y desarrollo.

Humor satánico (Wolfgang Kayser), *humour noir* (André Breton), humor existencial o del absurdo (Keith Huckabay), humor apocalíptico o cósmico (Ihab Hassan), humor macabro —"gallows humor" o "sick humor"— (Freud), "crash humor" (Steve Kurtz), humor grotesco (Robert Scholes), son algunas del largo elenco de denominaciones a las que en grados diversos, críticos y teóricos han recurrido a la hora de acotar los límites ontológicos de esta entidad discursiva. Además, junto con esta imprecisión apelativa, la

problemática genérica ha surgido en clara conexión. De ahí que modo, tono, tipo humorístico o técnica sean denominaciones que de nuevo entran en disputa al referirse al humor negro. Tampoco parece existir unanimidad en lo que respecta a la hora de evaluar los logros artísticos de aquellos autores que habrían ejercitado este tipo discursivo, ni en el momento de cifrar la amplitud cronológica y estética del fenómeno. Desde el aplauso decidido que merece esta práctica para críticos como Ihab Hassan —"the new comedy may find a way of restoring sanity through madness or bufoonery" (1964: 637)—, pasando por la desestima que manifiesta Jerome Klinkowitz —"the larger history of America has much to do with the failure of Black Humor to develop into a substantial movement in fiction" (1974: 272)—, hasta su rechazo pleno por parte del escritor Kurt Vonnegut— "a label useless except for merchandisers" (1974: 271), el humor negro se ha convertido en una etiqueta polémica, de límites imprecisos y de validez crítica incierta. Su misma naturaleza es ambivalente, definida de forma frecuente como una combinación mutable de humor y *pathos* —horror descarnado y amoral— adicionalmente intensificada por una conveniente y variable mixtura de elementos absurdos y grotescos. No obstante, para algunos autores ni siquiera la designación de humor en la expresión "humor negro" sería del todo idónea dada la perversión del sentido cómico tradicional que se efectúa en las narrativas de humor negro. En este sentido, Burton Feldman advierte cierta futilidad en las dimensiones semióticas que tradicionalmente articulan el término —humor y horror— y, por el contrario, enfatiza la explotación del alto grado de violencia que tiene lugar en las narrativas de humor negro: "The truth is that Black Humor disappoints because it is not as pitilessly black or comic as it pretends to be. [...] Black Humor's violence is passive. It is violence, stylised, theatricalized, overblown —but static" (Feldman, 1993: 102, 103). Esta cualidad proteica, que sin duda todos los críticos coinciden en adjudicar al concepto, se multiplicará según Terry Heller, en el momento de la recepción lectora del texto en tanto "one observes a suspension of response produced by the demand that the reader shifts rapidly between contrary responses without settling on either" (Heller, 1993: 202). Así pues, la indecisión del lector ante cuál ha de ser la reacción más acorde con la narrativa, divertida o turbada, acrecienta el potencial de una manifestación narrativa ya de por sí proclive a la ambigüedad ontológica.

En cualquier caso, y pese a la gran disparidad de visiones sobre este asunto, de lo que nadie parece dudar es de la existencia de una entidad de rasgos antitéticos que cundió en un determinado periodo de la novelística norteamericana de postguerra allá por los años 50 y 60. Esta insólita sensibilidad ha sido interpretada como testimonio de revulsión cultural y estética virulenta contra un panorama social decadente y opresivo y contra buena parte de las instituciones coartadoras de las libertades del individuo, o participantes en lo que se consideraba una manipulación ideológica generalizada del sentir del momento. Paradigmáticas a este respecto han pasado a ser imágenes literarias como el episodio de coprofagía que acontece entre los personajes de Brigadier Pudding y Domina Nocturna en una parodia irreverente del ritual de la misa en *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon, o la dramatización que el protagonista de *Catch-22*, Yossarian, hace de un soldado muerto en el frente con el fin de que la familia de éste pueda honrar el cadáver de su hijo. Pero lo que singulariza a la narrativa de humor negro no es tanto la recreación de un tipo de absurdo existencial que estas imágenes parecen evocar en primera instancia, sino la aceptación impasible de lo irracional o lo ridículo como si se tratase de una parte integrante más de la propia realidad humana. Por este motivo no causa asombro la réplica que la madre del

soldado fallecido en *Catch-22* da cuando se le informa sobre la verdadera identidad del cuerpo velado, ni tampoco la reacción ridícula del propio Yossarian a la situación:

> "It's not Giuseppe, Ma. It's Yossarian".
> "What difference does it make?", the mother answered in the same mourning tone, without looking up. "He's dying".
> Her tumid eyes filled with tears, and she began to cry. [...] The father and brother began crying also. Yossarian remembered suddenly why they were all crying, and he began crying too. (1994: 190-191)

En consecuencia, con frecuencia se han delineado paralelismos entre el humor negro y el teatro del absurdo o la novela existencialista (Huckabay, 1993: 323-340), así como también con su precedente y correlato francés *humour noir*.[27] André Breton acuña esta noción, nacida bajo los auspicios de las filosofías existencialistas, como un mecanismo de subversión intelectual, y más en concreto, en términos freudianos, como la confrontación del principio del placer con los límites del mundo racional. A su vez, Breton señala algunos de los caracteres que singularizarían la estética del *humour noir*: "la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité... (l'énumération serait longue), mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois" (1966: 21). Frente a la búsqueda de una consecución inhibidora y normativa fruto de la oposición de pares antagónicos a la que aspiraba en último término el concepto más tradicional de humor, el *humour noir* activa un proceso subversivo de recontextualización de lo negativo en irrisorio y banal. Sin embargo, es precisamente a partir de estas consideraciones iconoclastas sobre el *humour noir* cuando comienza a articularse uno de los procesos de cambio más interesantes en lo que se refiere a la concepción de la naturaleza de lo humorístico en las narrativas de humor negro.[28] El humor como proceso significativo, y por lo tanto, dinámico, ya no podrá ser interpretado basándose en unos principios y categorías estructurales inamovibles, así que no reprimirá, pero tampoco sublimará sus objetivos respecto a ningún ideal reformador. Ante esto presenciamos la aparición de un nuevo tipo humorístico, que soslaya las expectativas y las normas sobre las que se asienta el concepto más tradicional de humor. Así, podemos afirmar que, mientras los procesos humorísticos convencionales se articulaban sobre una serie estable y centralizada de dimensiones referenciales, en la práctica narrativa del humor negro se cuestiona y subvierte la propia centralidad de tales dimensiones. Los sujetos comienzan a disolverse y tanto la ironía como el humor en estas narrativas descubrirán la arbitrariedad de sus propias estructuras.

En cuanto al origen de la literatura de humor negro *per se*, este fenómeno artístico es proclamado por muchos como esencialmente norteamericano, surgido en las postrimerías de los años 40, y consolidado durante las décadas de los 50 y 60 como reacción artística a un panorama social de desencanto y aprensión ante la decadencia de los valores morales

---

[27] Sarah Cohen establece un número interesante de paralelismos del humor negro con otras formas discursivas análogas de gran popularidad en el espacio cultural norteamericano del periodo de postguerra: "Yiddish humor, WASP humor, plantation humor, Southern humor". Según esta teórica todos estos tipos de humor, así como el propio humor negro, se constituyen como revulsivo moral e impulso catártico en una época que se percibía como dominada por una acentuada precariedad social y cultural (1979: 1-13).

[28] Autores como Bruce Janoff, por el contrario, han intentado demarcar una división entre los conceptos de *humour noir*, novela existencialista y humor negro. Según Janoff, frente al indudable recurso a lo cómico que exhiben las narrativas de humor negro, la novela existencialista afrontaría temáticas similares a las de éstas pero desprovistas de cualquier tonalidad humorística. Por otra parte, Janoff aprecia que mientras el concepto de lo absurdo es central para el *humour noir* y la novela existencialista, lo ridículo o lo absurdo sería el epicentro de la narrativa de humor negro (Janoff, 1993: 27-39).

tradicionales y los desastres bélicos a nivel internacional (*Time Magazine*, 1993: 5).[29] Escritores como Vladimir Navokov, Joseph Heller, Thomas Berger, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon, John Barth o Robert Coover además de algunos otros nombres, formarán parte del listado de autores que de forma constante aparece referido en numerosos estudios relativos a la narrativa de humor negro (*Time*, 1993: 3). Sin embargo, otros críticos cuestionan esta concreción y, por el contrario, consideran la estética de humor negro como "as old as writing itself, a fundamental, albeit sporadic, aspect of the Western literary canon" (Pratt, 1993: xix). Para estos críticos, escritores como Herman Melville, Mark Twain, Djuna Barnes o Henry Miller ya podrían considerarse como pioneros de un humorismo lóbrego y caduco.[30] De lo que no cabe duda es que en el ámbito de la narrativa norteamericana este fenómeno se vincula a unas circunstancias históricas significativas y, de mayor relieve en el marco de este análisis, localizadas en el umbral mismo de la narrativa postmoderna. Como fenómeno literario, al humor negro se le ha venido describiendo como coletazo último de las tendencias vanguardistas, donde ya sus elaboradas formas estéticas daban muestras de agotamiento, erigiéndose pues como piedra fundacional del postmodernismo. De acuerdo con esta visión, el humor negro ha adquirido connotaciones peyorativas como compendio de declive estético y de degeneración moral, o como Marcus Klein señala:

> American fiction since World War II might indeed be described in terms of the lack of cultural material it has had to work with. There has been no Puritanism [...], no tyranny of ideology, no ideology at all in the proper sense, no hollow patriotism, no evangelical Christianity. No prohibition, no prudery, no social complacency, no somnolent insularity... (1969: 13)

Esta "carencia de material cultural" desemboca, según Klein en una prosa de rasgos nihilistas e iconoclastas a la par que rebelde y subversiva, y que servirá como modelo artístico en el cuestionamiento de las normas sociales vigentes. Estilísticamente se aproximaría según Alan Pratt al teatro del absurdo donde las formas alcanzan un grado máximo de manipulación con el fin de transformar la narrativa en una experiencia de absurdo existencial (Pratt, 1993: xxi). Pero frente a las narrativas de raigambre existencialista, el protagonista de la novela de humor negro es la figura arquetípica del antihéroe, caricatura picaresca del más bajo escalafón en la sociedad. Por otra parte, como señala el crítico Morris Dickstein, este presumible crial cultural que proclama Klein, contrasta fuertemente con otras realidades sociales que se fraguan en este periodo en los Estados Unidos, como la aparición de los movimientos por los derechos civiles de las minorías y los enfrentamientos a las políticas belicistas e intervencionistas del gobierno norteamericano en el extranjero. Visto desde este ángulo, el humor negro más que una celebración ufana de un escepticismo entrópico y amoral, poseería una importante carga ideológica como crítica paródica y satírica de una ideología inflexible y una mentalidad conspiradora (1976: 147).

---

[29] Frank D. McConnell en el capítulo introductorio —"After Apocalypse"— a su libro *Four Postwar American Novelists* (1977), describe con especial minuciosidad el panorama cultural norteamericano que contribuyó a modelar la sensibilidad artística del periodo de postguerra.

[30] Incluso algunos críticos han elaborado una genealogía de autores que de alguna manera ya preludiarían esta estética. Se remontaría ésta a la antigüedad clásica, así se tiende a citar a Aristófanes, Juvenal, Petronio, Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Rabelais, Marqués de Sade o Voltaire entre otros (Pratt, 1993: xx). Adviértase que la práctica totalidad de estos escritores engrosan con frecuencia las listas de autores cuyas obras se consideran como ejemplos modélicos de sátira menipea.

Numerosos aspectos irán paulatinamente sentando las bases de una etapa que con posterioridad se situará como los prolegómenos mismos del postmodernismo. De esta manera, se comienza a cuestionar el autonomismo textual del *modernism*, la insularidad academicista, al tiempo que se subvierte la concepción puramente sensorial y externa de la realidad que ahora se tornará más compleja violándose toda una serie de dicotomías metafísicas como realidad vs. subjetividad, alta cultura vs. baja cultura, ficción vs. Historia, etc. De esta manera, en las novelas de este periodo se comienzan a introducir o a explotar nuevos modos de concebir lo literario. Así, se traspasan reiteradamente los límites entre texto y realidad, se exacerban las formas estéticas a través de narraciones esquizoides y se recurre a la autorreflexividad textual y a la metaficción. El compendio de todas estas inquietudes ontológicas, lo encontramos manifestado en la figura de Oedipa Maas, protagonista de la novela *The Crying of Lot 49* (1965) de Thomas Pynchon al plantearse una paradigmática cuestión: "Shall I project a world?". Las narrativas de humor negro se harán especial eco de esta turbación cultural reflejando a través de su prosa un desmembramiento estético paralelo:

> Intrinsic to the pluralistic universe of Black Humor is the absence of moral and logical guidelines, of concepts of right and wrong, and of cause and effect [...] Black Humor takes no moral stand; the plural universe simply exists, a fact of life that contains no ethical import. [...] At its most uncompromising, a plurality of conflicting stances are presented without resolution, the thematic statement left unconfirmed by the narrative. (Schulz, 1973: 19, 47)

En definitiva, el mundo ya no se interpreta como una entidad externa, tangible o preexistente, sino una invención proclive a ser transformada y reinventada. De acuerdo con estos presupuestos, el concepto de humor negro no parece ser más que una posible etiqueta para una forma satírica próxima o idéntica a lo que se puede entender por "sátira postmoderna". Asimismo, dado que las características preeminentes del humor negro se hallan marcadas por una sensibilidad cultural movida a reconsiderar y reformular las condiciones y limitaciones de la representación artística resulta harto complicado, por no decir ilusorio, cualquier intento de determinar las fronteras que apartan a este tipo de humor respecto de lo que he denominado, un tanto vagamente, como humor postmodernista, como tampoco de la sátira postmodernista. De hecho, todo apunta a que no existen razones consistentes que permitan establecer una escisión entre estas formas a pesar de la tendencia de gran número de críticos a situar el humor negro en la narrativa norteamericana de los años 50 y 60 en el umbral del postmodernismo, como un preludio de sus heterodoxas prácticas humorísticas. Si esto fuera un argumento admisible —y un buen número de narrativas del periodo como *The Crying of Lot 49* de Pynchon, *The Sot Weed-Factor* de Barth o *The Recognitions* de William Gaddis apuntan a su favor— la cuestión verdaderamente candente a este respecto implicaría la valoración del componente humorístico, tradicionalmente entendido, que comportarían estos tipos discursivos.

Tanto es así que llegado este punto y antes de proseguir con las relaciones específicas entre humor negro y sátira es conveniente indagar en las bases especulativas de lo que ha marcado el humor negro como un tipo humorístico distintivo respecto a otras formas de humor en conexión con las teorías que abrían la primera de las secciones de este capítulo.[31]

[31] He de matizar que toda referencia o afirmación relativa al concepto de humor negro desde este punto en adelante se ha de comprender dentro del marco de la narrativa y la teoría literaria postmodernista. Es decir, como mencioné en su momento, no considero el humor negro, sus técnicas y fundamentos un fenómeno exclusivo del

En términos generales se puede afirmar que el concepto de humor negro participa de algunas de las características que le son atribuidas al humor en su sentido más genérico en algunas de estas teorías, pero difiere radicalmente respecto de otras. Rememorando el triple modelo que presentaba Elder Olson en torno a las formulaciones de superioridad, incongruencia y distensión dominantes en la interpretación sobre lo humorístico, se aprecia que es difícil sostener su adecuación a la hora de describir la naturaleza del humor negro (1968: 5). El desmoronamiento de los centros epistemológicos tradicionales, la banalización de la voz autorial, la desconfianza en los valores intrínsecos de lo artístico o en sus repercusiones extra-textuales, aspectos éstos que marcan en buena medida la estructura del humorismo negro, restringen su compatibilidad con estas visiones teóricas. En el caso de la propuesta teórica de la superioridad del riente, todos estos aspectos bastan para anular su conciliación con el concepto de humor negro, en tanto esta noción presupone la firme convicción en la existencia de un paradigma moral o cultural superior capaz de engendrar valores intrínsecos de alguna clase. Más compleja se torna la refutación de la premisa de incongruencia que la mayoría de críticos ha favorecido como incentivo último de lo cómico. Parece ser éste un elemento esencial en la explicación del fenómeno humorístico más convencional, si bien se torna problemático en el caso del humor negro.

A primera vista, ante la noción de incongruencia que Patrick O'Neill define como "the perception of two or more objects or events or concepts whose relationship, if they are regarded as constituting a single complex entity, [...] is markedly incongruous, inconsistent or unsuitable" (1990: 42), podría parecer que las técnicas narrativas del humor negro se ajustan perfectamente a tal enunciación. Sin embargo, la interpretación más ponderada de un buen número de narrativas de humor negro revela una relación más compleja entre los componentes que movilizan el fenómeno. Por encima del simple contraste entre elementos antitéticos, el humorismo negro nos remite a un universo discursivo entrópico en el que muchas nociones se ven despojadas de sus cualidades inherentes tradicionales por lo que, en yuxtaposición con otras nociones aparentemente opuestas, el choque conceptual no se fundamenta tanto en una resolución entre contrarios como en la implicación, de resonancias apocalípticas, de que no hay resolución posible. De esta manera, en una novela como *The Sot-Weed Factor* (1970) el contraste inicial entre el ideal convencional de las figuras del poeta romántico y del aventurero aguerrido frente a su versión caricaturesca, cuestión que parece ser objeto primario de hilaridad no es tal, en tanto la narrativa no ofrece en ningún momento un personaje que encarne la posición del modelo ideal. Por el contrario, en *The Sot-Weed Factor* se busca hacer partícipe al lector de una realidad menos jovial aunque no por ello menos insólita: no hay ideales posibles. A lo largo de la narrativa la revelación gradual de los manuscritos sobre los desatinados avatares del mítico John Smith en su aventura virginiana son buen ejemplo de ello. De forma similar, la prevención apocalíptica que paraliza a los personajes de *White Noise* (1984) de Don DeLillo de forma constante no da cabida a establecer los elementos articuladores de lo incongruente en la narración, dado que todo el universo social que los circunda constituye un reto a cualquier intento de establecer parámetros de racionalidad vs. irracionalidad o incongruencia. El énfasis que en *White Noise* se emplaza sobre la naturaleza construida, y por lo tanto artificiosa, de toda ideología o premisa cultural cualesquiera no es sino una invocación a la superación de tal tipo de dualismo. Con todo, no descarto el elemento de la incongruencia como secundario

---

postmodernismo y, por lo tanto, toda generalización sobre éste ha de situarse en un contexto debidamente explicitado.

para comprensión del humor negro —de hecho, muchas narrativas de humor negro se fundamentan en esta estrategia en algún punto dado—, sino que intento desplazar la centralidad que ha ocupado esta premisa en gran número de aproximaciones teóricas.

De forma más específica en relación con la teoría de Bergson, por una parte, hallamos paralelismos entre la propuesta bergsoniana sobre el comportamiento mecanizado del ser humano como objeto de lo risible y algunos de los motivos críticos centrales en las narrativas de humor negro —buen número de los personajes que pueblan las novelas de John Barth dan testimonio de ello. Sin embargo, por otro lado, el fundamento correctivo que infunde el paradigma teórico de Bergson invalida en buena parte su aplicabilidad al concepto de humor negro. En este sentido, la frecuente ausencia de desenlaces al uso en muchas de las narrativas donde el humor negro juega un papel central, nos hablan del rechazo hacia cualquier aspiración teleológica en estos textos. Una muestra de ello se detecta en cualquiera de las novelas de Thomas Pynchon, cuyo reiterado abandono de la formulación estructural de la narrativa linear introduce al lector en un cosmos de certitudes imposibles y en una constante proliferación de posibilidades interpretativas. En cuanto a las teorías de Freud y Bajtín, a pesar de la distancia epistemológica que marca las propuestas de estos dos teóricos, observábamos su común afirmación de la naturaleza catártica o regenerativa de la risa en los contextos de elocución del chiste y en el escenario social del Medioevo y el Renacimiento europeos. En lo que respecta al humor negro, algunos teóricos han discernido una funcionalidad purgativa tras sus tendencias iconoclastas en tanto éstas no ilustrarían al lector sobre "what to do about life but how to take it" (Scholes, 1979: 147). Es decir, en una atmósfera cultural progresivamente dominada por la entidad que Jean Baudrillard definiera como simulacro —donde la realidad de las imágenes prima por encima de la realidad sensible de las cosas— y por la inconsistencia de los arquetipos éticos y de valores más tradicionales, el humor negro, con su recreación exacerbada de estas situaciones, proporcionaría estrategias para afrontar su consecuencia más inmediata: la angustia existencial o, de nuevo en términos de Baudrillard, la esquizofrenia cultural de la edad postmoderna. Sin embargo, ¿es posible afirmar con rotundidad que novelas como *V* (1963) de Pynchon, *Breakfast of Champions* (1973) de Vonnegut, o *Don Quixote* (1986) de Kathy Acker, entre otras, pueden llegar a ejercer una acción terapéutica sobre el lector? Sin duda, esta postura sería objetable ya que, curiosamente también en palabras de Robert Scholes, "these writers reflect quite properly their heritage from the esthetic movement of the nineteenth century and the ethical relativism of the twentieth. [...] They reject all ethical absolutes. [...] Whatever changes they hope to work in their readers are the admittedly evanescent changes inspired by art..." (1979: 145).

En la misma línea, Umberto Eco critica la propuesta bajtiniana sobre la risa y el carnaval —por la que se confería a éste una decidida potencialidad transgresiva de fines regenerativos— al considerar que la funcionalidad del humor en sus usos estéticos contemporáneos no es otra que la de advertirnos jocosamente de la imposibilidad de evadir las constricciones de una realidad en la que nada precede al momento lingüístico. En un juego semiótico de lecturas infinitas manifiesta que "humor does not promise us liberation: on the contrary, it warns us about the impossibility of global liberation, reminding us of the presence of a law that we no longer have reason to obey. [...] Humor is a *cold* carnival" (1984: 8). En definitiva, como ocurriese en el caso de la sátira postmodernista, si bien el planteamiento bajtiniano de sátira menipea presenta evidentes afinidades con el concepto de

humor negro, la vertiente regenerativa que permea la teoría de Bajtín invalida en buena manera su aplicación sobre el fenómeno del humor negro.

Estamos pues ante una noción que desafía las concepciones más tradicionales de humor, algo que aproxima al humor negro en la narrativa postmodernista a nociones como la sátira o la parodia. En efecto, los límites de estas entidades retóricas son en gran número de narrativas extremadamente porosos y a menudo convergentes. De ahí que se pueda afirmar que en la literatura postmodernista tanto la forma discursiva del humor, en su sentido más amplío, como la más específica de humor negro, reproducen la flexibilidad y ludismo del nuevo concepto de textualidad promovido por filósofos como Barthes o Derrida. Así, narrativas como *Slaughterhouse-Five* o *El color del verano* participan de la cualidad del goce textual que anunciaba Barthes mediante el procedimiento derrideano *sous rature* que busca la integración de elementos antagónicos y la subsiguiente ruptura de tales antagonismos con el fin de revelar una prosa díscola, difícilmente clasificable de acuerdo con parámetros estéticos habituales. La irresolución de estos textos, su voluntad fehaciente de discordar las expectativas lectoras favorecen la integración plena del receptor en la estructura del propio texto en un proceso performativo de extremada fluidez que de por sí comporta un importante grado de ludismo, o en términos de Lyotard, "l'humour dit: il n'y a pas de point de bonne vue, ni les choses du monde ni les discours ne forment un tableau, ou s'ils le forment, c'est par décision arbitraire du regardeur" (1977: 50).

Asimismo, el componente de la ambigüedad, tan central en la mayoría de las narrativas postmodernistas y quizá aún más acentuado en el caso de aquéllas que recurren al humor negro, evoca algunos de los conceptos que Derrida emplea en su búsqueda del espacio de indeterminación (*undecidable*) del discurso filosófico. En este sentido vemos que tanto humor negro como sátira tienden a evocar los conceptos derrideanos de *pharmakon* o *parergon* en tanto se sitúan como entidades liminales, simultáneamente dentro y fuera del discurso, una proposición y su contraria. Esta posición de ambivalencia incrementará su naturaleza lúdica, movilizando una capacidad crítica que ya no se articula de acuerdo con parámetros extra-textuales, sino precisamente en función de una conciencia manifiesta de la imposibilidad de asumir la tradicional función mimética del discurso literario. Más concretamente, la noción de *pharmakon* se sugiere como especialmente adecuada a este respecto porque como se puede apreciar, al igual que ocurriese en el caso de la sátira, el humor negro escapa a las restricciones formales tradicionalmente impuestas sobre la noción más amplia de humor. Así, y como ya ha señalado en párrafos precedentes, el humor negro oscilaría entre los remanentes de una concepción más convencional de humor y una percepción que anula dicha concepción, es decir, si de alguna manera se puede establecer una definición preliminar sobre la naturaleza del humor negro, sin con ello desacreditar su inherente pluralidad, ésta habría de incluir su capacidad metadiscursiva e intrínsecamente contradictoria como componente primario de este fenómeno. De esta manera, cuando se afronta la interpretación de narrativas que se han venido clasificando bajo la denominación de humor negro, se aprecia con frecuencia que el elemento cómico emana, de forma paradójica, a partir de la superposición de instancias narrativas que sugieren horror o rechazo con el sardónico desmoronamiento de esta misma percepción, condición que Mathew Winston, evocando a Jean-Paul Sartre, califica como "las bases sadomasoquistas de la comedia" (Winston, 1993: 249). Momentos de especial dramatismo o de acusada violencia aparecen frivolizados como absurdos o banales en una explotación lúdica de contrasentidos que no ambiciona solventar tales yuxtaposiciones ni ofrecer respuestas

trascendentes. Y si ésta es una característica aplicable a narrativas de humor negro que no necesariamente responden a las premisas de una textualidad postmodernista, lo que distinguiría a éstas de narraciones postmodernistas donde el humor negro constituye un elemento discursivo significativo, es la capacidad de éstas últimas a la hora de reflexionar y trivializar sus propias operaciones narrativas. Así, frente a las recreaciones descarnadas y brutales de la sociedad decadente del Hollywood de los años 30 que Nathanael West efectúa en *The Day of the Locust* (1939), en *The Floating Opera* (1956) de John Barth, su personaje narrador Todd Andrews, nos dirige a través de los estadios de su peculiar incertidumbre existencial, que hacia el cierre del relato se salda con un inconcluyente "there's no final reason for living (or for suicide)" (250). Es decir, en las narrativas postmodernistas el uso del humor negro va acompañado de una conciencia abierta sobre la naturaleza discursiva y estética de sus propias estructuras. Ante estos aspectos, todo parece insinuar que el elemento cómico, tradicionalmente entendido, no es sino un elemento periférico en una concepción postmodernista del humor negro.

Como consecuencia, las resonancias de lo satírico —en su redifinición postmodernista— en el concepto de humor negro se tornan evidentes puesto que, como se analizará en la siguiente sección, sus límites convergen o incluso se llegan a solapar. Como conclusión, parece evidente que el humor postmoderno y, específicamente la forma más ontológicamente indeterminada del humor negro, eluden una categorización fácil, situación que encuentra explicación en la completa reorganización que sus estructuras han experimentado bajo el impacto deconstructor del discurso postmodernista. Bajo estos particulares condicionamientos, se puede afirmar sin reserva que si hay algo que determine la ontología de la forma discursiva del humor negro en la literatura postmodernista es su acicate lúdico, si por ello entendemos no el impulso antropológico que le asignara Huizinga, sino las dinámicas eminentemente textuales que pensadores como Barthes, Derrida o Lyotard detectan en las formas narrativas de la postmodernidad. Y si las formas del humor se pluralizan, si sus límites ontológicos se diversifican, también parece lógico que lo hagan sus posibilidades críticas. Así, según Lyotard, "l'humour n'invoque pas non plus une vérité plus universelle que celle des maîtres, il ne lutte même pas au nom de la majorité, en incriminant les maîtres d'être minoritaires, il veut plutôt faire reconnaître ceci: qu'il n'y a que des minorités" (1977: 51).

Humor negro en la literatura postmodernista americana

Hasta este momento, a lo largo del presente capítulo, tan sólo se han apuntado de forma muy oblicua las correlaciones entre humor negro y sátira.[32] Y este aspecto encuentra justificación en la tendencia reiterada entre buena parte de los teóricos tanto del humor como de lo satírico, con excepciones reseñables como la de Bajtín, de distanciar ambas manifestaciones. Por otra parte, teniendo en cuenta la primacía que ha gozado la corriente teórica de la sátira formalista por encima del modelo bajtiniano de sátira menipea o de tipos

[32] Obviamente la problemática sobre la compatibilidad o convergencia de humor negro y sátira se remonta a la propia dificultad de la relación entre sátira y humor en su sentido más general. Si algo parece evidente a este respecto es que son las premisas sobre las que se definen cada uno de estos procesos los que determinan su posterior cercanía o divergencia.

satíricos postmodernistas, no es extraño que tal inclinación teórica se haya divulgado. Patricia Mandia en su estudio *Comedic Pathos* (1991) reúne algunas de las proposiciones que han marcado esta línea crítica. Según esta teórica, las divergencias entre humor negro y sátira partirían en primera instancia de la dicotomía entre el supuesto carácter reformador y moralista de la sátira y la anarquía inherente a la naturaleza del humor negro. Así, si bien sería posible hallar temáticas convergentes en las narrativas satíricas y de humor negro, las primeras se concebirían con una finalidad claramente didáctica, mientras en las segundas no se adopta o presupone ningún posicionamiento moral o ético, ya que "[black humorists] take no moral stand because they believe that there is no norm against which people can be judged, no one correct answer or standard but, instead, [...] a multiplicity of them in this fragmented universe" (7). Sin embargo, apenas ningún teórico puede negar la interpenetración de humor negro y sátira en muchas narrativas contemporáneas, cuestión que Mandia cree solventar al puntualizar que "oftentimes, satire may be found within a work of black humor, but the satire that is present may satirize one thing and then later satirize its antithesis or anything else that may have seemed to be the solution to the first problem satirized" (7). Sin embargo, las paradojas que presenta esta proposición resultan obvias en tanto Mandia no acierta a superar abiertamente las formulaciones más tradicionales sobre la naturaleza de lo satírico, lo que desemboca en la contradicción fundamental que alberga esta afirmación.

Uno de los periodos culminantes de confusión teórica en lo que respecta a la concepción de lo satírico en relación con el elemento humorístico tuvo lugar durante la transición de los años 40 a los 50 en Estados Unidos, momento en el que Northrop Frye anunciaba que las formas satíricas "[had] gone stale and mouldy" (Weisenburger, 1995: 82). Es precisamente, bajo este dictamen cuando curiosamente, comienza a percibirse una verdadera metamorfosis en las formas y funciones de la sátira en algunas novelas tardo-modernistas. Así se observa cómo los tratados literarios de este periodo y décadas posteriores parecen no corresponderse, una vez más, con la realidad literaria, y más bien responden a una visión imbuida por las preceptivas de la sátira tradicional que aún permanecerán durante largo tiempo vigentes. Esta divergencia entre teoría y práctica es palpable si valoramos que, a pesar de la ruptura que se da con la línea de sátira moralista y didáctica en obras como *Wise Blood* (1952), *Lolita* (1955) o *Catch-22* (1955), entre otras muchas, la preeminencia de los análisis literarios de marcada tendencia formalista e historicista promovidos por Yale y Chicago frenaron un examen más acorde con la producción literaria del momento. La repercusión de esta situación fue la posición liminal que pasaron a ocupar estas narrativas dentro de los estudios literarios coetáneos. La evidente ruptura de todas estas novelas con estrategias narrativas convencionales, su rechazo de formulas estéticas preconcebidas y su sistemática trivialización de cualquier posible trascendencia del relato más allá de su mera textualidad no ocultaba, sin embargo, una cierta proximidad con las formas de la sátira y del humor. Y es en este instante preciso cuando se comienza a difundir la designación de humor negro que, como ya se ha señalado, si por algo se caracteriza es por una evidente inconsistencia y vaguedad conceptual, lo que ha corrido en menoscabo de la valoración de estas narrativas desde una perspectiva estética. Se hablará así de forma ciertamente peyorativa de "mutative tendencies" en la narrativa del momento. A este respecto, lo que más parece perturbar a los críticos es una serie conspicua de "peculiaridades" estéticas en distintas formas narrativas de la época: "a bothering reflexivity, a troubling doubling of

forms, especially of documentary journalism and fabulative narration, history and fiction" (Weisenburger, 83).

En este marco algunos teóricos comienzan a postular posibles soluciones a una situación tan intricada. Así Bruce Jay Friedman explica:

> What has happened is that the satirist has had his ground usurped. [...] the journalist is certainly today's satirist. The novelist-satirist, with no real territory of his own to roam, has had to discover new land, invent a new currency, [...] has had to sail into dark waters somewhere out beyond satire and I think this is what is meant by black humor". (*Black Humor*, 20)

De forma paralela, en un artículo publicado en el diario *The Times* en 1966 se sostiene: "Though satire is still around, it is not in very robust condition. [...] One of the problems of satire is that, to many humorists, the world itself is a large balloon full of wind, a satire on itself" (*Black Humor*, 95, 96). Y, en la misma línea, Louis D. Rubin encuentra corroboración a la distancia entre ambas formas discursivas en el hecho de que "culture-fatigue had been succeded by nihilistic emptiness in which even the creation of black humor had no meaning" (371). Estas afirmaciones radican nuevamente en una creencia arraigada en las formas miméticas, didácticas, y en las capacidades regenerativas de la sátira interpretada de acuerdo con un modelo formalista tradicional, lo que imposibilitaría la comunidad de intereses críticos de ésta con la forma del humor negro estigmatizado, por su parte, como arquetipo de la vacuidad cultural de su época.

No todos los críticos, sin embargo, muestran esta reticencia abierta a admitir la cercanía entre sátira y humor negro. Mientras algunos oscilan entre una concepción convergente de ambos fenómenos y una tendencia más bien precavida a mantenerlos escindidos, otros han llegado a postular la interpretación del humor negro como una metamorfosis o mutación postmodernista de la sátira. De los primeros, cabe destacar a la crítica Sarah B. Cohen que, al tiempo que propugna la naturaleza divergente que existe entre humor negro y sátira, inesperadamente afirma que "the cosmos [of science fiction] resembles the absurd universe satirized by the black humorists" (6). Esta ambivalencia da testimonio de la enorme dificultad a la hora de separar ambos fenómenos. Más numerosos son, sin embargo, los críticos que en distinto grado han relacionado positivamente sátira y humor negro en el marco de la literatura postmodernista. Gorton Gurewitch clasifica la sátira y el humor negro bajo la etiqueta común de comedia (1975: 9), y David Ketterer de forma más apreciable estima que "the distinctions between satire, parody, and black humor [are blurred], but black humor is a form of satire" (1979: 83). Robert Scholes ha indagado de manera más exhaustiva en la cuestión determinando que el humor negro, siendo una manifestación propiamente contemporánea en el terreno literario, entronca genealógicamente con la sátira y la novela picaresca más que con las modalidades de humor cómico o regenerativo:

> Black humor is a modern movement but also a development in a continuing tradition [...], the intellectual comedy of Aristophanes, the flourishing satire of the imperial Rome, the humanistic allegories and anatomies of the later Middle Ages, the picaresque narratives of the Renaissance, the metaphysical poems and satires of the seventeenth, and the great satiric fictions of the Age of Reason —all these are ancestors of modern black humor. (1979: 143)

No obstante, Scholes no aspira a una identificación total de lo satírico y las formas novelísticas de humor negro en las décadas de los 50 y 60 en Estados Unidos, y así matiza que, a pesar de su prolongado parentesco, "these works [...] are a new mutation, a separate branch with its own special characteristics and qualities" (1979: 144). Proseguirá Scholes

su estudio en un intento de demarcar la ontología del humor negro y su ámbito de aplicación y, sin embargo, acabará por advertir la dificultad de tal empeño dada la diversidad de formas y temáticas que las novelas de humor negro pueden revestir. Finalmente, este crítico subsanará su particular disyuntiva delimitando un nuevo modo satírico: "a satirical kind of black humor" (1979: 145). Las características de esta forma narrativa serán "a spirit of playfulness, a rejection of all ethical absolutes [and], especially [the rejection] of the traditional satirist's faith in the efficacy of satire as a reforming instrument" (1979: 145). Qué duda cabe que lo que Scholes describe bajo estas premisas es una concepción de lo satírico coincidente con mi propia relectura de la sátira postmodernista, puesto que finalmente reconoce en las formas satíricas de la novelística postmodernista un afán puramente discursivo, desprovisto de cualquier pretensión extra-textual: "Whatever changes they [satirists and black humorists] hope to work in their readers are the evanescent changes inspired by art, which need to be continually renewed, rather than the dramatic renunciations of vice and folly postulated by traditional satire" (1979: 145).

En su particular intento de rehabilitar el modo satírico dentro de la narrativa postmodernista, al igual que Scholes, Steven Weisenburger se enfrenta a la dificultad de precisar la naturaleza del humor negro y sus vinculaciones o divergencias con la sátira, a lo que se sumará una problemática de tipo cronológico: ¿se puede considerar el humor negro una forma plenamente integrada en la narrativa postmodernista como forma satírica, o se trata más bien de un modelo anticipador de ésta? A este respecto, este crítico no se aventura a emitir una propuesta que permita dilucidar de forma concluyente esta cuestión y, por lo tanto, también de forma paralela a Scholes, observamos que gravita simultáneamente hacia posturas encontradas en su caracterización. Así, si de una parte considera a los que denomina "new satirists" como propugnadores de una textualidad de implicaciones relativistas y moralmente neutra en camino hacia "la metafísica de la multiplicidad" postmodernista (Schulz, 1973: 17), por otra sostiene que "the Black Humorist's concern was with the conflict between 'the real', as a Babel of signs, and 'the self', as both manipulator and victim of those signs" (1995: 110). Es decir, con esta última afirmación, Weisenburger limita considerablemente la potencialidad crítica del humor negro y cuestiona su adaptabilidad dentro de un marco postmodernista. En tanto así definido, el humor negro aspiraría a trascender los límites de su textualidad en un impulso conciliador entre "the real" and "the self".

Como para un buen número de críticos del periodo estadounidense de postguerra, para Weisenburger el humor negro es un fenómeno genuino de este contexto socio-político. Así, esta literatura se haría eco de una cultura desencantada, decadente y gradualmente más mediatizada y manipulada por el control informativo de las nuevas tecnologías y la creciente economía de mercado. Dos ejemplos representativos de esta tendencia narrativa los detecta en *The Crying of Lot 49* (1966) de Pynchon y *Travesty* (1976) de John Hawkes. Sin embargo, en el análisis de estas novelas Weisenburger incurre nuevamente en una postura crítica paradójica. En este sentido, en alusión a ambas obras declara que "[these] fictions are conscious of pressing beyond the formalist conventions for satire. [...] Both works encode the norms of traditional satire only to cancel them out. [...] [Their] endings are overtly apocalyptic and approach that visionary end by means of plots that are almost classic in adhering to traditional 'unities'" (121, 122). De nuevo pues, Weisenburger parece circunscribir la práctica literaria del humor negro a un momento precursor del

postmodernismo, liminalmente situado entre los afanes estéticos totalizadores del *modernism* y las rupturas discursivas del postmodernismo. Ante una lectura exhaustiva de *The Crying of Lot 49* no es fácil, sin embargo, adherirse a esta postura. En ésta su segunda novela Pynchon invita al menos a una lectura satírica de orden más convencional de su obra: una crítica burlesca contra formulas discursivas uniformadoras —históricas, sociales, periodísticas— que llevan implícito un estímulo teleológico, cercenador de la pluralidad intrínseca de toda formulación discursiva. Pero lo que Pynchon plantea, bajo una óptica más radical, no es tan sólo una crítica directa de una modalidad interpretativa de naturaleza hermenéutica, sino la proposición jocosa de una nueva textualidad narrativa, sin promesas éticas ni resoluciones redentoras, y todo ello formulado desde el marco de la propia novela. *The Crying of Lot 49*, cuyo cierre no contiene ningún elemento clásico de desenlace narrativo —la protagonista del relato prosigue su peculiar indagación sin indicios de que ningún factor novedoso propulse su búsqueda en ninguna dirección—, se perfila como una gran sátira inconclusa de acuerdo con parámetros tradicionales, lo que la sitúa claramente como una forma satírica postmodernista de pleno derecho. En este sentido, discernir entre la carga de humorismo negro que recorre la novela y su estructura satírica se torna una empresa difícil, sino imposible. Curiosamente, si bien esta interpretación estaría plenamente acorde con la formulación postmodernista que Weisenburger hiciera de la sátira bajo la denominación de "sátira degenerativa", ya examinada con anterioridad, este crítico seguirá manteniendo que "[black humor] is *but* the emergence of a degenerative postmodern satire" (138, cursiva mía), lo que confina el humor negro a un periodo muy concreto dentro de la narrativa norteamericana contemporánea, sin posibilidades de expansión más allá de estas fronteras.

A modo de contrapunto, frente a las posiciones claramente ambiguas que se aprecian en las propuestas teóricas de buena parte de la crítica examinada hasta este momento, Lisa Colletta en su análisis *Dark Humor and Social Satire in the Modern British Novel* (2003) establecerá unas bases formales de convergencia entre sátira y humor negro con menos prejuicios.[33] En lo que concierne a la entidad satírica del humor negro, esta teórica manifiesta lo siguiente: "I argue that dark humor is an important characteristic of Modernism and Postmodernism, and the satire of these writers is characterised by its dark humor, therefore creating a new form of social satire" (2-3). En referencia a la naturaleza más específica de este fenómeno narrativo como producto de la fusión de humor negro y sátira, Colletta señalará:

> In dark comedy [...] change —even survival— is beside the point. The point is to wrest from pain a momentary victory in laughter; it makes no other claims. The only triumph available is momentary and individual; it allows for pleasure even in the most unpleasant situations [...]. Clearly, the political and ethical uselessness of dark humor has profound implications for Postmodern literature. (11)

En esta aparente ineficacia que Colletta le atribuye al humor negro radica precisamente, como ella misma apunta, mucho de su carácter plenamente postmodernista y de forma más

[33] Es interesante observar que el uso que Colletta hace de la denominación "dark humor" de forma preferente ante la más extendida de "black humor" nos revela simultáneamente dos transformaciones recientes en el marco teórico relativo a este fenómeno. Por una parte, se ha tendido a concebir el concepto de humor negro como excesivamente restringido al contexto cultural estadounidense, y por otra, ha proliferado un buen número de textos críticos bajo el título "black humor" cuyo objeto de estudio son formas humorísticas en las manifestaciones artísticas de autores afro-americanos. La acuñación de la expresión "dark humor" pretende subsanar las posibles confusiones resultantes de estas convergencias semánticas.

destacada su potencial de confluencia con el modo satírico. A diferencia de las fórmulas satíricas y humorísticas convencionales, el humor negro no establece puntos de referencia extra-textuales estables ni ofrece alternativas posibles. En cambio, con frecuencia, los escritores postmodernistas habrán recurrido al humor negro buscando enfatizar el hecho que "all ideological systems —from religion and domestic hierarchies to political power structures— [are] essentially the same, oppressive to the individuals within them because of the inability of any system to adequately address the complex nature of human existence" (5). Vemos entonces que nada separa esta formulación que Colletta hace de las dinámicas críticas del humor negro en la narrativa contemporánea respecto a mi propia relectura de la sátira postmodernista. Se trataría pues de una correlación entre fórmulas narrativas que descansan sobre una concepción extremadamente lúdica de lo textual y sus capacidades críticas. Sostiene Colleta que la atención que la sátira formalista concedía a la complejidad de la experiencia humana y su aprehensión discursiva sigue vigente en el caso de la sátira postmodernista, pero la realidad contemporánea, caracterizada por una enorme dislocación social y cultural, ya no ofrece las conformidades necesarias desde las que la sátira tradicional podía extraer generalizaciones morales. Como resultado, las sátiras postmodernistas, en el sentido coaligado que Colletta presenta de sátira y humor negro, abandonan cualquier esperanza de interpretar el mundo o de reafirmar los procedimientos discursivos que lo textualizan. Por el contrario, para el escritor satírico postmodernista que encuentra en el humor negro una estrategia crítica de primer orden, la desviación o incluso la aberración social, así como las reescrituras distorsionadas y alternativas de los paradigmas dominantes son celebradas a menudo como posibilidades reales de disensión frente a un orden cultural y social monolítico que soslaya las diferencias y proscribe las individualidades. Narrativas como *Breakfast of Champions* (1973) de Vonnegut, *Americana* (1975) de Don DeLillo, o *Blood and Guts in High School* (1978) de Kathy Acker, ilustran a la perfección esta idiosincrásica recreación de una concepción cultural discordante, en tanto todos sus personajes se sitúan en los márgenes de los contextos culturales que ocupan, al tiempo que rescriben paradigmas ideológicos dominantes desde perspectivas alternativas. No estaríamos por ello ante narrativas necesariamente "comprometidas", críticas de un orden social jerárquico determinado, sino ante una proclamación de la trivialidad significativa de cualquier orden cultural o social en su sentido más amplio. Aspecto que tampoco, por otra parte, desemboca irremisiblemente en la defensa del cosmos amoral que tantos detractores del postmodernismo esgrimen como crítica contra éste.

De todo lo dicho hasta este punto, se puede apreciar el conflicto que la mayoría de críticos han experimentado en sus diversos intentos de establecer una frontera más o menos permeable entre las nociones de sátira y humor negro. Sin duda, tal problemática es comprensible si de nuevo rememoramos la secular carga moralista y didáctica que se ha asignado a la sátira, lo que en su convergencia con otras formas discursivas que se hallan tradicionalmente distantes de estas implicaciones correctivas da lugar a todo el despliegue retórico, ineficaz en su mayoría, que marca estas teorías. A este respecto y en consonancia con la reformulación del modo satírico que efectué en el segundo capítulo de este estudio, considero que los géneros o modos narrativos tradicionales sólo pueden tener cabida dentro de la teoría y práctica postmodernistas si se abandona la rigidez taxonómica que les ha acompañado en todo su devenir crítico. De esta manera, se podrá apreciar de forma más aperturista la capacidad evolutiva de estas formas y su conciliación con los modos discursivos predominantes. En el ámbito de la narrativa postmodernista se observa que

formas clásicas como la sátira o el humor, lejos de desaparecer o de subordinar sus sistemas a los de otras estructuras textuales, han emprendido una sistemática relectura de su ser y su funcionalidad, lo que ha dado lugar a una reformulación lúdica de paradigmas literarios anquilosados. Es precisamente el elemento del juego el que, a su vez, posibilita una comprensión más íntegra de las dinámicas discursivas de la sátira y el humor negro.

El desplazamiento reiterado de paradigmas logocéntricos a favor de márgenes discursivos, y la recreación subversiva de dinámicas convencionales de interpretación cultural constituyen la base del ejercicio crítico que moviliza a la sátira en la narrativa postmodernista. A modo de *pharmakon* postmoderno, la sátira pues elude una formulación teórica consistente y se constituye de forma paralela a éste como "une sorte de *jokeur*, un signifiant disponible, une carte neutre, donnant du jeu au jeu [...], sa proprieté est l'impropriété, l'indétermination flottante qui permet la substitution et le jeu" (Derrida, 1972: 105-106). Es decir, así delimitada, la sátira deviene una forma ecléctica y proteica, capaz de encarnar formulaciones y estrategias discursivas diversas y, sobre todo y más fundamentalmente, cuestionar y desmantelar sus propias estructuras. De esta manera, la tradición literaria del humor negro en la narrativa contemporánea estadounidense —que hallaría sus precedentes en novelistas como Nathanael West o Flannery O'Connor entre otros— se incorporaría sin fricciones a una estructura tan permeable como la sátira en el marco de la nueva estética postmodernista. El problema se plantea, no obstante, en el momento de discernir entre la estructura de lo satírico y el componente del humor negro: ¿se trata la coalición entre ambas formas a la que hasta aquí me he referido de una fusión absoluta? ¿Sería entonces la sátira postmodernista esencialmente "negra"? A este respecto, creo conveniente matizar al igual que hiciese con anterioridad, que si bien mi examen se ocupa de demostrar el uso coaligado que numerosos autores han hecho de sátira y humor negro en el marco de la narrativa postmodernista, mi propuesta no sostiene con ello la total equiparación de ambas estrategias. En confluencia, observamos que la sátira y el humor negro responden a la necesidad de lograr una conciencia plena sobre la construcción lingüística de la realidad y sus consiguientes manipulaciones y distorsiones en un momento crítico del devenir histórico de una nación, en este caso Estados Unidos.

Si de una parte la sátira aporta el potencial que moviliza las posibilidades críticas del texto, el humor negro, interpretado como una estrategia de colapso semiótico total —en tanto demuestra que las estructuras intelectuales ordenadoras de la experiencia sensible enmascaran un vacío teleológico irreparable—, otorga una perspectiva oximorónica de pesimismo displicente. Tal perspectiva, las más de las veces, busca problematizar esta revelación de vacuidad existencial que subyace a la realidad humana, a la par que señalar mordazmente el derrumbe violento de certezas que esto conlleva y la imposibilidad de frenar tal proceso. En cualquier caso, el humor negro no pretende ser una simple reflexión humorística sobre la futilidad de la existencia humana, sino más bien un desplazamiento lúdico de apariencias, una desintegración fenomenológica que se aproxima a una interpretación apocalíptica de la realidad al tiempo que la frivoliza y con ello relativiza su propio acercamiento. Las estrategias de las que se sirve tradicionalmente el humor negro, y que se hacen particularmente patentes en muchas novelas postmodernistas, pueden actuar en grados diversos sobre distintos componentes de la narrativa: trama, personajes, atmósfera general de la narración, etc. Así, se alude a menudo al carácter fútil de la trama y a su frecuente circularidad; los personajes suelen hacerse eco de la tonalidad decadente de la narración y sobresalen por su falta de profundidad, su apatía general y sus tendencias

lunáticas; y el ambiente, por lo general, se hallará sistemáticamente dominado por una constante introspección hacia áreas oscuras de la mente humana: la irracionalidad, el absurdo, la locura, la perversión, etc.[34] Es decir, todos los componentes de la narración tienden a subrayar la inestabilidad de las formulaciones metafísicas tradicionales y la precariedad ontológica de la existencia humana. Podemos concluir así que el humor negro en la narrativa postmodernista norteamericana se solapa en buena medida con lo satírico. Incluso se podría afirmar que el humor negro se trata de una forma exacerbada de sátira cuyo momento culminante de producción coincidió no arbitrariamente con una situación de declive cultural y de abatimiento social generalizado. En conclusión, y como se podrá observar en narrativas como *The Floating Opera* y *The End of the Road* de John Barth o *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut, lo serio se transforma en frívolo y lo aparentemente frívolo, finalmente, resulta albergar implicaciones críticas mucho más profundas.

La filiación del humor negro

Hasta este punto el marco sobre el que se ha fundamentado mi exploración del humor negro se ha circunscrito a un periodo claramente demarcado de la narrativa estadounidense de postguerra en los años 50 y 60. Apenas se ha apuntado la posible expansión de esta manifestación a otros espacios culturales, y esto es así dado que la denominación humor negro surgió como tal por vez primera en el marco de la literatura norteamericana. Este aspecto no pasó desapercibido para los críticos del periodo que acogieron el humor negro como una nueva expresión del singular sentido del humor estadounidense cuyos orígenes se remontaban a la fundación misma de la nación. Sin embargo, tras este consenso inicial, las posiciones críticas de nuevo discrepan. Por una parte, teóricos como Richard B. Hauck (1971) o, más recientemente, David Sloane (1998) han defendido las tendencias deconstructivas del humor negro como una muestra de "a power in the American character to organize, to build, to act, and to laugh in spite of a clear recognition that creation may mean nothing" (Hauck, xi). Más exaltadas son las aproximaciones de Max Shulman que en "American Humor: Its Cause and Cure" (1961) lanza una encendida diatriba contra la propagación del humor negro en las artes americanas del momento, arguyendo que "it cannot be art" (119). Igualmente, en un estudio tan renombrado como *The Rise and Fall of American Humor* (1968) su autor, Jesse Bier, deplora que las cualidades beatíficas del humor estadounidense más tradicional se hayan visto pervertidas con el auge del humor negro. Algo que, por otra parte, este crítico no considera sorprendente, puesto que "we in America have always had the broadest advantages as well as disadvantages of our pluralism [and] even our pluralism can lead us too far, to chaos or to nowhere" (476). Esta apropiación nacionalista que unos y otros críticos hacen del concepto de humor negro como si se tratase bien de una enseña del espíritu nacional norteamericano, bien de un indicio de la decadencia cultural que embargó al país, ha dificultado en gran medida la aplicación de la denominación humor negro en otros marcos culturales. No obstante, el ensamblaje de dimensiones humorísticas y patéticas que se constituye como fundamento del humor negro

[34] Un buen compendio de las características más sobresalientes del humor negro en lo que concierne a las distintas dimensiones de la narración lo aporta Alan Pratt en su introducción a su antología *Black Humor* (1993: xvii-xxv).

no es, evidentemente dominio exclusivo de la narrativa postmodernista norteamericana, pese a todos aquéllos que han esgrimido tal planteamiento. Sin detenerme en ejemplos que ilustren la sin duda compleja genealogía de formas que a lo largo de la literatura universal han preludiado la aparición del humor negro en el periodo moderno, me ocuparé más en concreto de las intersecciones de este modo discursivo con la narrativa contemporánea dentro de la literatura hispanoamericana.

Sin embargo, una nueva problemática se interpone en la consecución favorable de este objetivo y es que, al igual que ocurriese con el estudio de lo satírico en este marco cultural, un enorme vacío teórico-crítico se cierne sobre el tópico del humor, en su concepción más amplia, y sobre el humor negro por derivación. De ahí que, hoy por hoy, tan sólo contemos con un exiguo y muy parcial número de estudios sobre la materia, la mayoría dedicados a la obra concreta de unos pocos autores canónicos, y más fundamentalmente, Borges, Cortázar, Cabrera Infante, Lezama Lima, Sarduy, Reinaldo Arenas y, en menor medida, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Luisa Valenzuela o Ana Lydia Vega. Es decir, la mayoría de estos exámenes se concentran en el marco de la literatura caribeña contemporánea —principalmente cubana—, generalmente reconocida por su tradición ecléctica de formas y motivos en un marco de estratos culturales variopinto que le concedería una naturaleza carnavalesca y festiva. Aún así, y perpetuada esta faceta de la literatura caribeña como más proclive a la explotación de lo humorístico, tampoco son muchos los estudios exhaustivos que a ella se han consagrado. Esta desatención tan patente a un motivo que no se halla de ningún modo ausente de buena parte de la producción literaria más reciente en Hispanoamérica, Emir Rodríguez Monegal la achaca a la atávica, pero aún persistente, inclinación crítica que considera el total de la literatura hispanoamericana contemporánea dominada por un espíritu de solemnidad, drama latente de las realidades desgarradas y atormentadas del siempre agitado contexto socio-político latinoamericano. José Miguel Oviedo confirma esta perspectiva al afirmar que "for many years the best Latin American literature had a mortally serious air to it" (1985: 7).[35] Esta percepción, evidentemente sesgada y procedente en gran medida de los marcos críticos europeos o norteamericanos, sólo le merece a Rodríguez Monegal una decidida desaprobación:

> Solemnity is the last refuge of literary scoundrels. And Latin America literature attracts hordes of these pious frauds, disguised as writers and critics. [...] Their ubiquity, abundance, and high-seriousness lead the innocent (graduate students of literature usually) to believe that they are legitimate voice of Latin American literature. (1985: 3)

Por el contrario, este crítico sostiene que la literatura hispanoamericana entronca con una larga y venerable tradición de humor y risa, y relaciona dicha tradición con una finalidad subversiva, revolucionaria de jerarquías políticas y sociales: "Present in our literature from its origins, laughter is the weapon the oppresed use to parody and destroy the solemnity of their oppresors" (1985: 3). Inicia así Rodríguez Monegal una revisión diacrónica que lo retrotrae a la literatura hispanoamericana del periodo colonial, donde personalidades como Guamán Poma de Ayala, Juan de Caviedes o Sor Juana Inés de la

[35] García Márquez, a su vez, atribuye esta solemnidad crónica de lo latinoamericano —que él denomina *soledad*— a la relegación política y social a la que el continente se ha visto secularmente sometido por parte de las potencias europeas y Estados Unidos, y al simplismo con el que críticos de estas mismas áreas se aproximan a las manifestaciones literarias provenientes de Hispanoamérica: "No es difícil de entender que los talentos racionales de este lado del mundo [Europa], extasiados en la contemplación de sus propias culturas, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos" (1990: 508).

Cruz entre otros, practicarían un estilo singularmente paródico y satírico en sus escritos a modo de "weapon of self-defence and attack [...] against a society whose laws were perfect in theory and outrageous in practice" (1985: 3). La novela de resonancias picarescas de los primeros tiempos de la independencia, así como la poesía gauchesca del siglo XIX, popular en la región de Río de la Plata, consolidarían una tradición crítica a través de la literatura que perseguía cuestionar los pilares ideológicos y las categorías sociales de unas naciones aún en estado embrionario. A pesar de la tradicional visión correctiva que Rodríguez Monegal ofrece sobre la naturaleza de la parodia y la sátira, resulta interesante cómo establece su vinculación con la cuestión de lo humorístico, no tratándose pues para él de nociones incompatibles o distantes.

En cualquier caso, tanto Rodríguez Monegal como Oviedo parecen coincidir en ubicar la verdadera explosión de lo humorístico en la literatura hispanoamericana en la narrativa de Borges. Para Rodríguez Monegal Borges se erigiría en adalid de una innovadora forma de concebir lo literario, anticipador en este sentido de buena parte de los fundamentos filosóficos del postestructuralismo y de las rupturas estéticas del postmodernismo. El argentino asumiría toda una serie de significativas facetas: "parodist, deconstructionist, reducer of philosophy to science fiction and metaphysics to fantastic literature" (1985: 5). En este sentido, muchos críticos hasta el momento han sublimado el total de la obra borgiana a un plano discursivo intelectualista, fluctuante entre lo puramente filosófico y una literatura hedonista y abstrusa, supuesta vía a una verdad ulterior de insondables repercusiones cósmicas. Sin embargo, René de Costa en su análisis *El humor en Borges* (1999) comprueba que es gracias a este deliberado oscurantismo que Borges consigue articular sus críticas satíricas más aceradas y extremas en un recurrente proceso de *reductio ad absurdum*. La profanación lúdica constante que el escritor efectuará sobre las más sobrias manifestaciones de la cultura representan, para De Costa, la peculiar revelación de un tipo primigenio de humor negro en muchos de sus relatos. Así, su emblemático relato "El Aleph" (1949) se hallaría plagado, según De Costa, de histrionismos discursivos, sutiles burlas sociales y manierismos metafísicos con el fin de configurar "[una] crítica de la pequeña burguesía argentina de los años 40 [...], [una] crítica de la escritura de creación como un bien al alcance de cualquiera (basta disponer de un aleph en el sótano), y un remedo de autobiografía en clave humorística" (33). De esta manera, en éste y otros relatos como "La biblioteca de Babel" o "Pierre Menard, autor de *El Quijote*", Borges satirizaría de forma reiterada proyectos intelectualistas utópicos de diversa naturaleza, mostrando a través de un humorismo desmitificador la inutilidad de los afanes totalizadores subyacentes a un buen número de empresas humanas.[36] La mística noción del Aleph —ventana cósmica a todo momento y espacio pasado, presente y futuro— requiere del posible espectador un ridículo prolegómeno de posturas para alcanzar a vislumbrar su grandeza: "El decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón" (1982: 138). La naturaleza hilarante de esta contraposición absurda entre un misticismo cósmico y una prosaica serie de movimientos para alcanzarlo, intersecciona claramente con una línea

[36] De Costa señala que la idea original de "La biblioteca de Babel" surgió a modo de respuesta paródica a la incontinencia del individuo en la escritura y publicación de textos y también a las desmesuradas propuestas arquitectónicas de Gropius o Le Corbusier. Por su parte, en "Pierre Menard" Borges ridiculiza al tipo crítico literario adulador (voz narradora del relato), que reverencia a un autor, Pierre Menard, plagiario de sí mismo (50-51).

destructora de ambiciones metafísicas a través del propio hilo de la narración que incorpora sin establecer límites precisos el objeto de la sátira y el proceso satírico mismo.

Borges, semilla de un incipiente humorismo negro en la narrativa contemporánea hispanoamericana, encontrará continuadores en un largo elenco de novelistas como Julio Cortázar que, en una obra como *Rayuela* (1963), parodia cualquier intento de totalizar el universo a través de lo narrativo mediante un juego narrativo de rayuela con infinitas posibilidades de progresión. Asimismo, ha sido García Márquez quien con muchos de sus relatos ha contribuido a imprimir esa peculiar percepción tragicómica que muchos críticos manifiestan en su lectura de la literatura hispanoamericana contemporánea. Relatos como "Los funerales de la Mamá Grande" (1962) o "La increíble historia de la cándida Erendira" (1972) se conciben como fábulas delirantes donde contextos físicos de exhuberancia vegetal contrastan con la parquedad y rudeza de unos personajes cuyas circunstancias vitales, amargas y desgarradas, provocan simultáneamente en grados diversos compasión, horror, y también, en buena medida, hilaridad. Más representativa en su recurso al humor negro es una novela como *Pantaleón y las visitadoras* (1972) de Vargas Llosa, donde se modula una afilada y humorística sátira contra el férreo control militarista que ha sometido secularmente al Perú, no tanto a través de la recreación de tales excesos sino por medio de la cándida figura del capitán Pantaleón Pantoja (Pantita). Los rigores racionalistas de este personaje lo llevan a idear y comandar un estricto sistema de prestaciones prostibularias al servicio del acuartelamiento que dirige en el corazón de la selva amazónica. Lo impracticable del proyecto sumado al marco intrínsicamente caótico en el que se desarrolla la trama provocan momentos de enorme comicidad, sin por ello dejar de articular una crítica menos cáustica de la situación. Así, el intento de imponer estructuras ordenadoras sobre una realidad múltiple e inaprensible se revela de nuevo necesariamente absurdo e inútil en sus resultados. También Severo Sarduy en su obra cumbre *De donde son los cantantes* (1967) —en una línea más próxima a la estética postmodernista, tras una prosa abigarrada y festiva, evocadora de la multiculturalidad de la nación cubana— revela una Habana decadente, excesiva y grotesca donde la única posibilidad de continuidad social residiría en una incesante integración del individuo en esta dinámica cultural desorbitada y carnavalesca. Este indudable recurso a un humor lóbrego, desamparado y amargo en sus implicaciones críticas, al que estos y otros muchos novelistas del Boom hispanoamericano recurrieron responde, según José Miguel Oviedo, a las agitadas circunstancias políticas y sociales que sacuden buena parte del territorio de Latinoamérica:

> The immense sadness that emanates from Latin America history, the devastation of its people and the eternal frustration of its societies, the interminable go-round of its despots and caudillos, speak to us of a situation that is so bad it usually produces in us a sardonic laugh almost the only weapon we have to defend ourselves. (1985: 8)

Obviamente esta visión de Oviedo, aunque valiosa por su reconocimiento de la importancia del humor en la narrativa hispanoamericana, parece ignorar factores estéticos no menos vitales. Así, en novelas postmodernistas más recientes como *Respiración artificial* de Ricardo Piglia (1980), *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes, *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela (1990) o *El mundo alucinante* (1997) de Reinaldo Arenas, entre otras muchas, el empleo recurrente de lo humorístico no sólo indica una crítica total de la escena política y social de Hispanoamérica, sino que se integra como un mecanismo lúdico, sagazmente consciente de sus capacidades y limitaciones. En definitiva, aparece como una combinación de desasosiego existencial, clamor impotente

ante trágicas circunstancias sociales y políticas, donde lo fundamental es un predominio del discurso postmodernista subversivo y narcisista, que ha dado como resultado un ludismo narrativo acentuado y ambiguo, donde el humor, al igual que ocurriese en las narrativas norteamericanas del periodo de postguerra, ha adquirido tonalidades profundamente satíricas y "oscuras". Y si bien hasta el momento ningún crítico se ha referido a esta veta de humor negro tan destacada en la narrativa latinoamericana contemporánea considero que, salvando las distancias con las manifestaciones humorísticas negras del marco literario postmodernista, no cabe duda de la productiva aplicabilidad de esta noción.[37] Y este aspecto es el que precisamente pretendo ilustrar con el análisis de la novela *El color del verano o Nuevo jardín de las delicias* (1990) de Reinaldo Arenas que, en buena medida, integra muchos de los rasgos fundamentales de este tipo de humorismo negro o satírico en el contexto narrativo postmodernista de Hispanoamérica.

The Floating Opera *y* The End of the Road: *paradojas de humor y muerte*

The Floating Opera y *The End of the Road* son las dos primeras novelas de su autor, John Barth, publicadas en 1956 y 1958 respectivamente —si bien ambas fueron escritas en el mismo año, 1955. Según Barth, como la mayoría de sus obras hasta la actualidad, "[they] come in pairs" (1998: v).[38] La proximidad temática de éstas, juntamente con la gradual evolución argumental e ideológica que se observa entre las dos, son algunos de los muchos aspectos que recomiendan su análisis conjunto en este marco concreto de estudio. No conviene olvidar, por otra parte, que no sólo estas dos novelas se sitúan como el punto de partida de una de las figuras más prominentes dentro de la escena narrativa contemporánea —anticipando buena parte de las inquietudes estéticas que Barth explotaría en obras sucesivas—, sino también de la narrativa postmodernista norteamericana a la que pertenece su autor. Al mismo tiempo, la imprecisión genérica de ambas —que llevó a los críticos del momento a acuñar denominaciones del tipo de "fabulation" (Scholes, 1979), "serious farce" (Bluestone, 1960: 588), "ideological farce" (Morrell, 1976: 15) o "novel of ideas" (*Time*, 1958) para definirlas— provocó que Barth, en el inicio de su andadura artística, ocupase a menudo un puesto destacado entre el variopinto elenco de autores coetáneos clasificados bajo la etiqueta de "black humorists" (Schulz, 1973: 17-42).[39] La adjudicación de esta

[37] Quizá la única excepción crítica a este respecto la constituya Alfred Mac Adam quien, en su breve artículo "Northrop Frye's Theory of Genres and the New Literature of Latin America" (1979), apunta hacia la naturaleza fundamentalmente satírica de buena parte de la producción literaria contemporánea en Latinoamérica: "The sign [...] under which the Latin American narrative is written is satire [as a] revenge against the legacy of cultural dependence given back to the metropolitan centres in the form of literature [but, above all in the form of] parody and the carnivalesque inversion of cultural models" (289, 290).

[38] Todas las citas tomadas de las dos novelas proceden de la edición de Anchor Books de 1998.

[39] Por otra parte, también han sido numerosos los críticos que han tildado ambas obras de "conventional and realistic" (Stark, 1974: 118), o los que las han relegado por no considerarlas suficientemente maduras (Waldmeir, 1980: 71-72). Conviene recordar que Barth escribió estas dos novelas cuando sólo contaba veintiséis años. En cualquier caso, de las dos, la más criticada sin duda ha sido *The Floating Opera*, a la que se ha acusado reiteradamente de falta de consistencia y de insuficiencia técnica. Lo que algunos de estos críticos parecen ignorar es que esta novela contó con dos finales, el primero correspondiente a la primera edición —forzado por el editor temeroso del fracaso de ventas que podría suponer el fuerte nihilismo de la versión original— y la conclusión restaurada por Barth en la edición de 1967. Un estudio pormenorizado de los cambios efectuados entre las dos ediciones lo lleva a cabo Enoch P. Jordan en su artículo "*The Floating Opera* Restored" (Waldmeir, 1980: 79-88).

filiación estética se vio refrendada por las apreciaciones del propio Barth que consideró las dos novelas como parte de una trilogía cuyo elemento de cohesión estaría presidido por el tema del nihilismo. De esta manera, en el prefacio que abre la reedición conjunta de las novelas en 1967, Barth definiría *TFO* como "a nihilist comedy" y *TER* como "a nihilist catastrophe".[40] Pese a todo, y como ocurre también en el caso de Vonnegut, no pareció complacer al escritor la tipificación de su obra como "black humoristic", sabedor del simplismo crítico que esto podía acarrear, temor que expresa con una buena dosis de ironía al comienzo de su ensayo "Muse, Spare Me" (1997: 55-59):

> I beseech the Muse to keep me from ever becoming a Black Humorist. Mind, I don't object to Black Humorists, in their place; but to be numbered with them inspires me to a kind of spiritual White Backlash. For one thing, they are in their way *responsible*, like more conventional social satirists: They dramatize—and good for them!—the Madness of Contemporary Society, of Modern Warfare, of Life With the Bomb, of What Have We Nowadays. But I say, Muse, spare me (at the desk, I mean) from social-historical responsibility, and in the last analysis from every other kind as well, except artistic. Your teller of stories will likely be responsive to his time; he needn't be responsible to it. I'm not impressed by the apocalyptic character of the present age —nor is the age to my indifference [...]. Joyce figured the writer as Dedalus, Mann as Faust; the best of the Black Humorists are good comical Amoses and Isaiahs. (55-56)

Barth rechaza categóricamente cualquier vinculación con el humor negro en tanto interpreta que a éste subyace un incentivo de compromiso social e histórico por parte del escritor, que él soslayaría a favor de un impulso puramente estético. Identifica de este modo el humor negro con las fórmulas y propósitos de la sátira formalista que, en su momento deíctico, buscaría reconocer y plasmar los males de la sociedad. Pero en cambio, Barth se siente continuador de la tradición narrativa iniciada por la figura literaria de Scheherazade —"being the figure of her literary aim"—, imbuida, según él, de un sentido de terminación, de apocalipsis personal y colectivo que comunica a sus relatos una ambivalencia oscilante entre lo serio y la farsa (57-58). Ahora bien, lo que aporta una cualidad estética sublime y sin parangón a la narración de Scheherazade es, para Barth, su sentido primordial de lo mágico, lo imaginario, elemento que ayuda a trascender las dicotomías literarias más convencionales, comedia/tragedia, implantadas por la tradición realista (59). Concluye de este modo el escritor que su admiración por la cuentista de *Las mil y una noches* y su peculiar empresa narrativa radica en "its rich dark circumstances, mixing the subtle and the coarse, the comic and the grim, the realistic and the fantastic, the apocalyptic and the hopeful, [...] tales within tales within tales, full-stored with description and discourse [...], proverbs and parables, chronicles and pleasantries..." (59). Se observa pues que Barth no sólo enuncia aquí los fundamentos estéticos de su propia producción novelística —magnífico compendio de imbricados relatos que eluden fácil clasificación genérica—, sino también, en buena parte, los de la narrativa postmodernista en general.

No obstante, más allá de la problemática que necesariamente engendra el establecimiento de taxonomías sobre cualquier producción artística, es evidente que, a pesar del rechazo que despierta en Barth la atribución de la etiqueta humor negro a su obra, su propia formulación de su práctica literaria coincide en gran medida con esta noción. Así observamos que en su elogio a la técnica narrativa de Scheherazade invoca de alguna manera la función catalizadora del *pharmakon* derrideano: elemento integrador de opuestos, subversor de ontologías literarias axiomáticas. Además, se percibe como Barth, si bien

[40] El tercer elemento integrante de esta trilogía nihilista sería *The Sot-Weed Factor* (1960) del que Barth no ofrece ninguna definición concreta, pero que sin duda se podría considerar como "a nihilist parody".

admite la existencia y legitimidad del humor negro en la novelística estadounidense del momento, ignora quizá de forma deliberada su potencial iconoclasta y la notable coincidencia de ésta con su propia propuesta estética.[41] En este sentido, es difícil acomodar el sentido de responsabilidad ideológica que Barth presume en los escritores de humor negro con obras como *Lolita* (1955) de Nabokov, *Mother's Night* (1966) de Vonnegut, *V.* de Pynchon o *The International Baseball Association, Inc.*, (1968) de Robert Coover. En esta última novela, por ejemplo, Coover nos adentra en un escenario narrativo donde la prolífica fantasía de su protagonista, Henry Waugh, idea todo un cosmos de personajes y situaciones relacionados con el juego del baseball. A medida que se desarrolla el relato, el mundo concebido por Waugh tomará preeminencia sobre su creador que se desvanecerá a modo de irónica analogía con el momento literario o con la propia existencia humana. De este modo, dos de los personajes imaginados por Waugh especulan en los siguientes términos sobre la ontología de la entidad superior que hipotéticamente los habría creado: "I don't know if there's really a record keeper up there or not, [...] but even if there weren't, I think we'd have to play the game as though there were" (172). Es decir, lejos de manifestar una determinada responsabilidad política, Coover nos remite a un elaborado juego discursivo donde sus resonancias ideológicas sólo cobran sentido pleno en el propio marco de la narración. Al mismo tiempo, Coover practicaría el mismo tipo de entramado de formas antitéticas que Barth preconiza como característico de la tradición narradora de Scheherazade y del que se considera sucesor. El absurdo de la condición humana y la futilidad de las formas ordenadoras que el ser humano impone sobre la realidad se revelan como objeto principal de parodia con profundas implicaciones satíricas. A menudo en estas novelas, esta exploración de la experiencia humana se proyectará asimismo en la dimensión formal de la narración que mostrará una provocadora resistencia a toda clase de interpretación convencional, desmoronando frecuentemente con ello las expectativas de los lectores. Así, como defiende Charles B. Harris, en contra de la opinión de otros críticos como Leslie Fiedler o Susan Sontag, la afirmación constante de vacuidad, irracionalidad y muerte que distingue a buena parte de la producción narrativa postmodernista y de humor negro no es sinónimo de trivialidad significativa, de negación de la posibilidad de narrar, sino que por el contrario, su objetivo es el de exponer la percepción lúdica que estos autores poseen de la obsolescencia de las sistematizaciones epistemológicas tradicionales en el marco del acto narrativo (1971: 122). A este respecto, el mismo John Barth popularizó las célebres sentencias complementarias de "the literature of exhaustion" y "the literature of replenishment" en alusión a esta sensibilidad paradójica de la literatura postmodernista — simultáneamente consciente de la problemática cognitiva y epistemológica del ser humano en relación con el mundo que lo circunda, e irónica en su recreación de las posibilidades de que tal problemática pueda tener otra resolución que no sea la de su infinita recreación estética (Barth, 1997: 62-76; 193-206).

Recordemos igualmente que, como se planteó en la sección teórica de este apartado, en su convergencia con la narrativa postmodernista, el humor negro rescribe las condiciones tradicionales del humor anulando premisas tan esenciales para éste como la superioridad moral del que formula el momento humorístico, las fronteras entre el sujeto riente y el objeto risible o la primacía de la risa como emanación directa del humor. En su lugar, se señalaba que la noción de humor negro dentro de la narrativa postmodernista se erige sobre

[41] Conviene subrayar que Vonnegut consideraba el humor negro una mera estrategia de promoción comercial por parte de los editores del periodo.

una confusión de estos pilares estructurales, al tiempo que paradójicamente se halla infundido de una fuerte conciencia que le permite inscribir en su propia entidad las estrategias más tradicionales del humor con una relectura satírica de las mismas. Tanto *TFO* como *TER* asumirán este potencial subversor de desestabilización de las formulas narrativas humorísticas convencionales, recurriendo para ello a un patrón narrativo común: la introducción y desarrollo completo del relato a través de las voces autobiográficas de Todd Andrews y Jacob Horner respectivamente. Ambos, narradores declaradamente neófitos —Todd Andrews emprende la tarea escritora como revulsivo e indagación sobre sus tendencias suicidas, y Horner por prescripción facultativa a modo de "escriptoterapia", buscando paliar su parálisis crónica o 'cosmopsis'—, conducen al lector a través de sus peculiares exploraciones en torno a la naturaleza inevitablemente fragmentaria y caótica de la existencia y del arte.

El marco contextual sobre el que se establecen ambas narraciones, contrariamente al rechazo que le merecen a Barth los posibles nexos ideológicos de su prosa, comporta para Stanley Fogel un ineludible comentario político sobre las particulares condiciones de la sociedad estadounidense del periodo (1990: 52). En este sentido, *TFO* se sitúa en un día indeterminado de 1937, al término de la Gran Depresión de los años 20, mientras *TER* aparece enmarcada en 1951, justamente a la conclusión del conflicto de la Segunda Guerra Mundial. Si bien tales eventos solamente se hallan marginalmente referidos dentro de las narrativas, parece evidente que la atmósfera nihilista que Barth identifica como primordial a ambos relatos se encuentra en buena parte incentivada por esta conjunción de aspectos. El cosmos narrativo de ambas novelas se ve dominado de esta manera por una visión escéptica sobre la vida, donde lo absurdo prevalece sobre una realidad que rehuye cualquier posible definición, y donde el individuo, privado de cualquier certeza metafísica, se encuentra inerme ante la clara conciencia de la multiplicidad de respuestas que pueden darse al porqué de la existencia humana. La concepción de la vida como ficción, como pura subjetividad, la continua adopción de roles y máscaras, la pérdida, no sólo de valores y nociones absolutas, sino también de todo nexo de causalidad desembocan en la suerte de cinismo autodestructivo y paralizante que embarga a ambos protagonistas. Las etapas por las que trascurren los dos antihéroes se encaminan en ambos recorridos hacia sendos colofones anticlimáticos: nada se discierne en ninguno de los casos porque a nada se otorga particular valor, o como asevera Beverly Gross, "neither novel has anything positive to propose, and that despite the reversals at the end, neither Jacob nor Todd is really repudiated. Their nihilistic premises abide" (1968: 102).[42] En efecto, tanto Todd Andrews como Jacob Horner se perfilarán como personajes arquetipo de las novelas de humor negro: bidimensionales, sin profundidad psicológica alguna, constantemente bajo el influjo de emociones livianas y de impulsos obsesivos irracionales para los que, pese a sus escrupulosas indagaciones narrativas, carecerán de respuesta. Nada tiene de extraño pues que algunos críticos, incluido el propio Barth, hayan reconocido la impronta filosófica de vertiente existencialista que reflejan ambas novelas (Ziegler, 1987: 17-18). Más concretamente, Barth señala los paralelismos con ensayos claves de esta tendencia como *Le mythe de Sysyphe* (1942) o *L'homme révolté* (1951) de Albert Camus, aunque es consciente

[42] Todd Andrews y Jacob Horner son los iniciadores de la larga lista de personajes antiheroicos por los que Barth parece haber sentido especial predilección en gran parte de su producción novelística. Así, Ebenezer Cooke en *The Sot-Weed Factor* (1960) y George Giles en *Giles Goat-Boy* (1966) constituirán el modelo más acabado de este tipo caracterológico.

de superar en sus obras el pesimismo inhabilitador que domina a los protagonistas del francés. Así, en las obras de Barth sus personajes "go on living because there is no more justification for suicide that for going on living" (1988: viii).

No obstante, la tonalidad pesimista que podría surgir partiendo de esta premisa y el elusivo ángulo interpretativo sobre la existencia y las capacidades cognitivas humanas, se encuentran por el contrario, controlados por la ambivalencia satírica "gravedad-hilaridad", característica de las narrativas de humor negro y enfatizada, a su vez, por la propia inestabilidad de la estética postmodernista. A este respecto, los elementos que en ambas novelas condensan la mayor carga significativa de ambigüedad son los temas de la muerte o la parálisis, entendidas ambas en su sentido más amplio. Todd y Jacob se hallarán sometidos así a los vaivenes del impulso del *tánatos* el primero, y a la constante tendencia a quedar literalmente petrificado, el segundo. Las relaciones de ambos protagonistas con su entorno social, de las que somos conocedores sólo a través de sus propias revelaciones, aparecen determinadas por la superficialidad, la ausencia de emociones profundas y de compromisos duraderos o reales. Ambos personajes digresionan constantemente, sin fundamento aparente, ni objeto que justifique su trascendencia, y las conclusiones a sus narraciones no establecen un verdadero cierre al fluir de un relato que parece continuar a la deriva. Esta vaguedad no es, sin embargo, arbitraria en tanto que responde a una cuidadosa elaboración narrativa que sobresale por construir patrones discursivos deliberadamente complejos que, sin embargo, acaban por revelar su vacuidad con un especial ludismo. En este sentido, en ambas narraciones se reiteran esquemas de caracterización maniqueístas entre sus diversos personajes: los dos protagonistas se hallarán inmersos en escabrosos triángulos amorosos, y todo tipo de sucesos desatinados acontecerán en el devenir de la narración. De esta forma, se puede afirmar que el artificio narrativo de ambas novelas en sí mismo —fluctuante entre la complejidad argumental y formal y la simplicidad caracterológica— determina la dinámica de indefinición, muerte, y vacío ontológico que predomina en las dos. De hecho, el propio Barth sintetiza el peculiar diseño de sus dos producciones, subrayando la intricada mezcolanza de absurdidad y comicidad extremas que, pese a su objeción al término humor negro, hace de ambas ejemplos singulares de esta forma narrativa:

> So: 1) an unsuccessful mass-murder/suicide attempt by a middle-aged small-town bachelor lawyer with prostate trouble and a hair-trigger heart condition; and 2) an unsuccessful abortion, fatal to the mother, made necessary by a failed condom in an era of unreformed abortion laws and arranged by the adulterous antihero, a walking ontological vacuum: these are the plot armatures of my first pair of opposite-twin novels. (1998: viii)

Sin embargo, si en algún punto difieren las dos novelas es en la manera distinta en la que en ellas se aborda la peculiar disyuntiva existencial que abruma a sus protagonistas, y el modo en que éstos confrontan e interpretan sus respectivas situaciones. Es más, como se apuntaba con anterioridad, muchos críticos han observado entre *TFO* y *TER* un patrón progresivo en lo que concierne al tratamiento del nihilismo. En esta dirección, Herbert Smith sostiene que "though both are nihilists in word, action, and attitude, Todd, as his name suggests, is closer to a realization of mortality and takes problems of existence very seriously.[43] Jacob Horner, [...] is far more likely [...] to pull out absurd plums of meaning instead of considering the whole of a situation" (1963: 69). En efecto, el inicio de ambas

[43] "*Tod* is German for death: perhaps the name is symbolic" (*TFO*, 3).

narraciones trasluce en buena medida las divergencias que Todd y Jacob presentan en sus idiosincrásicos acercamientos al sentido de su propia existencia y de la empresa literaria que abordan. De esta manera, Jacob principia su particular *künstlerroman* —concebido por él mismo como indagación (*Inquiry*) sobre las causas que llevaron a su padre al suicidio y sobre sus propias inclinaciones suicidas— con un cuidado alegato de *humilitas autorial* que se prolongará a lo largo de toda la novela: "To someone like myself, whose literary activities have been confined since 1920 mainly to legal briefs and Inquiry-writing, the hardest thing about the task of at hand —viz., the explanation of a day in 1937 when I changed my mind—is getting into it" (1). Si contrastamos la elaborada, y no por ello menos cómica, apología que sucede a este exordio con la lacónica y ambivalente sentencia que abre el relato de Jacob Horner —"IN A SENSE, I AM JACOB HORNER" (*TER*, 255)— y que claramente implica una actitud provisional hacia su propia existencia, descubrimos ya lo que será la tónica general que distingue ambas narraciones. De este modo, aun cuando los dos protagonistas hacen gala de un acentuado solipsismo, detectamos en Todd Andrews un paradójico reconocimiento de sí mismo como un individuo de iniciativas, capaz de imponer un orden racional —aun reconociendo la artificiosidad del intento— sobre una realidad elusiva, cuestión que sintetiza magistralmente al declarar: "Everything, I'm afraid is significant, and nothing is finally important" (6). Se reflejará esta actitud indolente de Todd en su constante alusión a las tres máscaras o roles de comportamiento que gradualmente adoptará a lo largo de su vida: como rufián, santo y cínico, y que sistemáticamente fracasarán para dar lugar, no a la angustia que lo empuja a contemplar el suicidio, sino a la última máscara que exhibe ante el lector, su propio relato: *The Floating Opera*. Esta maniobra de manipulación total que Todd ejerce sobre el lector, y de la que dará numerosas muestras a lo largo de la narrativa, posee para Charles B. Harris una funcionalidad evidente: "By submitting "reality" to the reordering powers of his imagination, he is able to exert an *artistic* control over the painful facts of his existence. He keeps at bay an implosive reality by imaginatively transforming that reality according to his own artistic whim" (1976: 44).

En este sentido, la particular vertiente satírica que adquiere la narrativa desde sus comienzos se relaciona con la visible falta de correlación entre los afanes aparentemente racionalistas de Todd y la imposibilidad de éste por regirse a través de ellos. Esta paradoja dará lugar a que opiniones tan determinantes como la que concierne a los motivos que le han llevado a iniciar su relato —"I intend directly to introduce myself" (2)— se encuentre en yuxtaposición con las numerosas ocasiones en las que Todd se conduce en direcciones diversas sin aportar razones consistentes que apoyen su particular comportamiento. Muchos de los frecuentes recuerdos que Todd interpola a lo largo del hilo narrativo ejemplifican esta llamativa incongruencia, de la que sin duda el protagonista manifiesta ser consciente.[44] Así, la sistematización novelística que Todd persigue con su relato se plasmará en patrones de ordenamiento esquemáticos como en el que especula sobre el desarrollo de la relación adúltera que, con la connivencia de su amigo Harrison Mack, mantiene con la mujer de

[44] Esta peculiaridad del relato de Todd desmentiría o invalidaría lecturas críticas negativas sobre *TFO*, que percibían en ésta un primer ensayo imperfecto de lo que serían obras posteriores de Barth. Y esto es así en tanto se detecta una lúdica analogía entre la narración de su protagonista que invoca raciocinio y orden aun en el fragor del caos más absoluto, y la propia dinámica de la narrativa que orienta al lector hacia una expectativa clara esclarecer los motivos del protagonista para desear acabar con su vida— y el repentino e inexplicable abandono del objetivo de suicidarse.

éste, Jane (*TFO*, 37-38). Asimismo pronostica algunos de los posibles desenlaces de este triángulo amoroso:

> I. Permanent disaffection (probable)
> II. Resumption of affair on original basis (quite possible)
> III. Resumption of affair on part of wife, against husband's will (very doubtful)
> IV. Resumption of qualified affection, but no more sex (quite possible) (38)

La minuciosidad de estas predicciones sobre una materia tan difícilmente reducible a un tipo tan rígido de clasificación constituye una de las múltiples fracturas a los paradigmas de comportamiento que Todd insistentemente erigirá para, finalmente, obviar las implicaciones de éstos sobre su devenir vital. Una imagen simbólica de esta contradicción se encuentra en las dolencias cardiaca y prostática que, desde su juventud, aquejan al protagonista y que, especialmente la primera, lo mantienen en un estado crónico de alerta sobre la posibilidad de una muerte inopinada: "This fact —that having begun this sentence, I may not live to write its end; that having poured my drink I may not live to taste it [...], this for thirty-five years has been the condition of my existence, [...] the fact of my life [...] the fact of my book as well" (49, 50). Observamos cómo Todd asume su precaria condición física, de la que apenas aporta datos específicos, como un hecho condicionante del resto de su existencia y del que depende la consecución favorable de su empresa narrativa.[45] De este modo, las intensas y pormenorizadas sistematizaciones de Todd descansan sobre la extrema fragilidad de su vida, lo que lejos de constituirse como un elemento dramático en la narrativa le concede, por el contrario, gran parte de su potencial lúdico. Similar grado de inconsistencia le sugerirá a Todd el sostenimiento convencional de principios sobre los que generalmente se apoyan las certezas y conocimientos humanos. Así, gran parte de su *Inquiry* girará en torno a la elaboración y desarrollo de una serie de premisas que le permitan sintetizar su peculiar refutación de la inherencia metafísica que se concede a los valores humanos:

> I. Nothing has intrinsic value
> II. The reasons for which people attribute value to things are always ultimately irrational
> III. There is, therefore, no ultimate "reason" for valuing anything
> IV. Living is action. There's no final reason for action
> V. There's no final reason for living (223, 228)

Nuevamente en este punto apreciamos la irónica yuxtaposición existente entre la perspectiva deconstructura de Todd —cuestionar y desbaratar el axiomatismo de las construcciones intelectuales humanas mostrando su evidente contingencia— y el procedimiento que sigue para ello —una rígida codificación que emula las formas

[45] En "Desire and Disease: The Psychological Pattern of *The Floating Opera*" Dennis Martin establece una curiosa teoría según la cual, tras el aparente misterio que rodea a las afecciones de Todd, se ocultaría el deseo de éste de preservar secreta la verdadera dolencia de la que sus problemas cardiaco y prostático serían síntoma inequívoco de gonorrea. Para Martin se trataría éste de uno más de los irónicos engaños a los que Todd somete al lector (1976: 23). En la misma línea médica, Charles B. Harris diagnostica a Todd como caso evidente de esquizofrenia fundamentándose para ello en las constantes ambivalencias narrativas de éste y en la inseguridad ontológica crónica que le caracteriza (1976: 34-58). La opinión de Harris es valiosa si se entiende en el marco general de la esquizofrenia de la edad postmoderna que Baudrillard decretase como signo distintivo de la misma.

silogísticas más clásicas. Con todo lo que de inconsistente manifiesta, este reiterado posicionamiento filosófico de Todd entronca a la perfección con una serie de sucesos que el protagonista singulariza como determinantes para la comprensión de su particular actitud de escepticismo vital. Así, entre las diversas digresiones que inserta a lo largo de su relato, Todd rememora episodios de su pasado que ilustran y refuerzan su peculiar polémica entre la entropía latente del cosmos y de la existencia humana, y sus intentos vanos de conceptuar su propia existencia a base de procesos de reflexión lógica. Entre estas anécdotas cabe señalar el intenso recuerdo que el protagonista conserva de su participación como soldado en la batalla de Argonne, durante la Primera Guerra Mundial, donde experimenta un brutal pánico que lo enfrenta cara a cara con la animalidad que se esconde tras la pretendida superioridad racional del ser humano: "It is one thing to agree intelectually to the proposition that man is a species of animal; quite another to realise, thoroughly and for good, your personal animality, to the extent that you are actually never able to oppose the terms *man* and *animal*" (63). Esta experiencia se confirmará durante el transcurso de la misma batalla por el azaroso encuentro de Todd con un soldado enemigo alemán en la trinchera en la que el primero se oculta. En un momento inicial ambos compartirán el terror más extremo para con posterioridad pasar a una jovial y aliviada confraternidad que, sin embargo, desembocará en la muerte del soldado alemán a manos de Todd, de nuevo víctima de un pánico desatado (65-68). De forma sorprendente, para el narrador de *TFO*, esta evidente prueba de la inconsistencia y debilidad de cualquier valor ético, provoca contradictoriamente un efecto inverso: "I do things more slowly, more systematically, and more thoroughly. [...] I've been incapable, temperamentally, of doing things otherwise than correctly since 1918, just as prior to then I was very nearly incapable of doing anything just right" (68, 69).

El patrón de muerte que sin duda preside el devenir existencial de Todd se ve acentuado —en un giro que Charles B. Harris identifica con una parodia de las teorías psicológicas freudianas (1983: 14)— por la experiencia que éste vivirá durante su primera relación sexual con su compañera Betty June. Tras un periodo de intensa admiración y deseo hacia ésta, el momento de la consumación sexual se verá quebrantado en el instante en el que Todd descubre la imagen de ambos en un espejo. Ante el reconocimiento "objetivo" (lacaniano) de la mera animalidad que subyace a la sexualidad humana, su reacción no es otra que la de romper a reír estrepitosamente. Esta imagen de absurdo perdurará viva en la mente de Todd que aun en el momento de elaboración de su relato afirma: "To see a pair of crabs, of dogs, of people, [...], I can't finish, reader, can't hold my pen fast to the line: I am convulsed; I am weeping tears of laughter on the very page!" (124). La convergencia simbólica de muerte y sexo como elementos desublimadores de la presumida racionalidad humana tendrá lugar de forma casi incidental, ante la contemplación que Todd vive de una grotesca escena al paso de un funeral. Así, una pareja de perros copulando se interpondrán en el camino de la caja mortuoria hacia el coche funerario impidiendo su marcha, lo que despertará en él toda una serie de reflexiones sobre las paradojas que inundan la existencia humana. Pero de forma más destacada, el protagonista sopesará las implicaciones estéticas que comporta este incidente en el contexto de su narración: "Nature, coincidence, can be a heavy-handed symbolizer. She seems at times fairly to club one over the head with significances such as this 'life-in-the-face-of-death' scenario, so obvious that it was embarrassing" (109). El juego cómico ejercido sobre el lector en este punto resulta obvio en tanto al tiempo que se introduce un simbolismo deliberado, se previene al lector en contra

del simplismo y la carencia de virtuosidad estética de tal tipo de estrategias narrativas: "It's too easy otherwise, like using clichés. So, reader, should you ever find yourself writing about the world, take care not to nibble at the many tempting symbols she sets squarely in your path, or you'll be baited into saying things you don't really mean, and offending the people you want most to entertain" (110-111). En definitiva pues, a medida que avanza la narrativa se hace más patente que Todd se perfila como un autor conscientemente manipulador, dispuesto no tan sólo a hacer dudar al lector de la veracidad de sus intenciones estéticas y de la propia narrativa en sí, sino a cuestionar el marco novelístico mismo sobre el que se sostiene, en la misma línea que John Barth expusiese en sus ensayos "The Literature of Exhaustion" (1967) y "The Literature of Replenishment" (1979).[46]

Igualmente significativo a este respecto es el hecho de que Todd ejerza como abogado, ocupación hacia la que asegura no sentir una particular inclinación. Esta indiferencia la expresa a través de su valoración sobre la imposibilidad de fijar el significado del propio concepto de justicia *per se*: "Where shall I beging to speak of it? Is the law the legal rules, or their interpretations by judges, or by juries? Is it the precedent or the present fact? The norm of the practice? I think I'm not interested in what the law is" (84). La relación que Todd establece con la ley se limitará en sus propias palabras al mismo tipo de correspondencia que se puede encontrar entre un niño y un juguete, es decir, al resultado de la mera curiosidad y del impulso del ser humano a indagar en los procesos que movilizan a seres y situaciones, justamente lo que Todd trata de llevar a cabo a través de su desarrollo narrativo. Por otra parte, precisamente en alusión al ejercicio de su profesión, Todd recupera de forma significativa la figura emblemática del escribiente Bartleby, que Herman Melville crease en su peculiar denuncia de la deshumanización general propiciada en aras del crecimiento industrial estadounidense en el siglo XIX: "I stared at my wall. I have in my office, opposite the desk, a fine staring-wall, a wall that I keep scrupulously clear for staring purposes, and I stared at it" (103). No obstante, obviamente una distancia considerable media entre ambos personajes: frente a la inmovilidad patológica que aqueja a Bartleby —más cercana a la parálisis cósmica de Jacob— Todd no es presa de las condiciones alienantes de su sociedad sino que, consciente de la futilidad de la existencia humana, la confronta del único modo posible, es decir, lanzando "a critique on the solidification or rationalization of the aesthetic process into an abstract construct" (LeClair, 1973: 722). Una muestra significativa de la poco usual interacción que Todd tiene con la ley, y que además aporta un elemento ilustrador más del irresuelto eje caos/racionalidad que articula la totalidad de la narración, es uno de los casos judiciales de los que Todd se ocupa y que detalla profusamente a lo largo de su relato. Éste trata de la absurda tramitación del patrimonio que el magnate Harrison Mack Sr., progenitor de su amigo Harrison, legará a sus herederos. Juntamente a una fuerte suma de dinero, se incluirá entra sus pertenencias un buen número de recipientes en los que se acumulan las heces de su difunto propietario. La compleja batalla legal para la posesión del dinero entre Harrison Jr. y la última esposa del magnate se saldará con la victoria del primero, asesorado por Todd,

[46] La conclusión a "The Literature of Replenishment" aporta una síntesis adecuada a las premisas que Barth sostiene en sus dos artículos: "What my essay 'The Literature of Exhaustion' was really about, was the effective 'exhaustion' not of language or of literature, but of the aesthetic of high modernism: that admirable, not-to-be-repudiated, but essentially completed 'program' of what Hugh Kenner has dubbed 'the Pound era'" (1997: 206). De alguna manera, Todd, con su peculiar dinámica integradora de estrategias narrativas convencionales y la simultánea destrucción de las mismas, preludia en la ficción las ideas que Barth plantease teóricamente en estos dos ensayos.

quien descubrirá que uno de los requisitos prescritos por el testamentario —la preservación intacta de su herencia excremental— se ha visto incumplido por parte de la esposa.[47] La excéntrica dimensión escatológica que en este punto adquiere la narrativa se vincula con la banalidad de todo proceso semiótico hacia la que Todd consistentemente señala, remitiendo al lector en este caso a una clara equiparación entre las nociones de dinero y excremento. Si a ello sumamos el evidente desinterés de Todd hacia el desenlace del caso —él mismo declara sentirse más atraído por el proceso resolutivo en sí que por cualquier implicación ética que éste comporte— se puede concluir que el protagonista de *TFO* hace del conjunto de su narración un ejemplo concreto de su premisa inicial: "Nothing has intrinsic value".

En una dirección paralela, se orienta la peculiar relación que se establece entre Todd y los Mack. A través de éstos últimos el narrador articula una crítica jocosa de las formulaciones ideológicas afianzadas sobre propuestas utópicas procedentes de una concepción positiva de las posibilidades de progreso ético de la sociedad. De esta manera, el triángulo amoroso que se constituye entre Todd, Jane y Harrison vendrá insólitamente propiciado por estos dos últimos como prueba de su altruismo y liberalidad, vinculados éstos a su vez a la ideología marxista que Harrison profesa. Sin embargo, esta máscara pronto se revelará ineficaz mostrando Harrison claros indicios de recelo hacia el desarrollo de este vínculo, así como toda una suerte de prejuicios raciales que no logra contener, cuando cree descubrir una relación amorosa entre Todd y una de las clientes de éste, Dorothy, una mujer negra. Todd muestra una aguda perspicacia hilvanando ambas incongruencias ideológicas: "'I'm not prejudiced; I just couldn't have anything to do with a Negro girl', is what he said, but '*You've been unfaithful to Jane and to me; you've defiled yourself and us in that black hussy*' is what he meant" (41). Más tarde, la futilidad del compromiso de Harrison se manifestará aún más evidente cuando éste renuncie totalmente a su alianza política en tanto: "He's getting cynical about political movements, I believe. He's cynical about everything nowadays, in fact, but in a sweet way" (207). Esta particular postura de Harrison es la que, en buena medida, servirá de fundamento a Todd para orquestar su defensa sobre la relatividad de los valores humanos y la precariedad del concepto de verdad tradicionalmente entendido: "To realise that nothing makes any final difference is overwhelming; but if one goes no farther and becomes a saint, a cynic, or a suicide on principle, one hasn't reasoned completely. The truth is that nothing makes any difference, including that truth. Hamlet's question is, absolutely, meaningless" (251).

Con el mismo planteamiento drástico, Todd desmorona las esperanzas del anciano Mister Haecker cuando éste le hace sabedor de su firme convicción en el valor intrínseco de la existencia humana: "If death is the end, then it's neutral. Which is better, to be unhappy or to be neutral?" (168). También, de forma similar, zanja la sucesión de preguntas de la pequeña Jeannine Mack, quizá su propia hija, cuando en alusión a los espectadores del espectáculo de "la ópera flotante" ésta inquiere: "Why do they like being happy?", a lo que Todd replica: "That's the end of the line", sugiriendo con esto un particular tipo de neutralidad, de imposibilidad consecutiva en las líneas de argumentación y racionalidad tradicionales (199). Así pues, Todd se integra de forma plena dentro del arquetipo de protagonista barthiano que Thomas LeClair define como "[amoral] heroes who make their lives into fanciful floating operas" (1973: 722).

[47] En su artículo "The Excremental Vision of Barth's Todd Andrews" (1976: 51-58), Eugene Korkowski, partiendo de este singular episodio, interpreta el conjunto de la narración como una extensa parodia de la psicodinámica de la fase anal propuesta dentro de las formulaciones psicoanalíticas de Freud.

Toda esta singular concatenación de acontecimientos hasta aquí referidos, que propician en diversos grados el fracaso de las máscaras de comportamiento que Todd adopta, son los que, según su propio narrador, lo precipitan a su ulterior reflexión: "There's no final reason for living" (228). Sin embargo, el acto del suicidio, generalmente considerado fruto de una acción irreflexiva o de una desesperación extrema que obstruye los procesos lógicos de la psique humana, se plantea para Todd como la última y más acabada forma de racionalidad en tanto es capaz de ponderar las implicaciones e interpretaciones que el suceso puede originar: "I was able to see a nice attraction in the idea that, at least partly by my own choosing, that last act would be robbed of its significance, would be interpreted in every way but the way I intended" (213). Conviene recordar a este respecto que, de forma análoga, evocando el suicidio de su padre, Todd señala la pulcritud que descubre en el cadáver ahorcado de éste: "He never got dirty or wet [...]. When one day in 1930 I found Dad in the cellar, one end of his belt spiked to the floor joist and the other fastened around his neck, there was not a smudge of dirt anywhere on him" (71). De nuevo, sin embargo, Todd advierte al lector en contra de una lectura superficial de este hecho: "I caution you against inferring anything of a philosophical flavor from my practice" (72). Nuevamente aquí, el lector se halla a merced del juego oximorónico de entropía lógica al que el narrador recurre constantemente: la aportación de un dato aparentemente crucial para la comprensión de la narrativa es refutado como trivial y artificioso por el propio Todd, lo que a su vez paradójicamente nos revela el notable grado de intervención formal al que la ficción se halla sometida. Este control "racional" sobre su narración, su destino y la indiferencia que, tras la desaparición de su rol cínico, le despierta la posibilidad de la muerte le lleva a urdir lo que, en principio, podría considerarse como una apoteosis estética y filosófica: volar la embarcación que da título a su relato y donde acontece el espectáculo flotante —*The Original and Unparalleled Floating Opera*— al que asiste él mismo junto con la mayor parte de la población de su localidad, Chesapeake Bay. Estaríamos pues ante una prolongación lógica de lo que muchos críticos han interpretado como la metáfora más poderosa que se establece en la narración: la equiparación entre la teatral narrativa de Todd y la función de vaudeville que el capitán Jacob R. Adam dirige sobre su escenario acuático (Kim, 1985: 83). El propio Todd apunta hacia este paralelismo en los inicios del relato cuando nos informa de su temprana pasión por la construcción de embarcaciones:

> It always seemed a fine idea to me to build a showboat [...] and to keep a play going continuously. The boat wouldn't be moored, but would drift up and down the river on the tide, and the audience would sit along both banks. They could catch whatever part of the plot happened to unfold as the boat floated past, and then they'd have to wait until the tide ran back again to catch another snatch of it [...]. To fill in the gaps they'd have to use their imaginations, [...] most times they wouldn't understand what was going on at all, or they'd think they knew, when actually they didn't. (7)

Asimismo, "the floating opera" evoca para el crítico Jac Tharpe el tópico literario de la nave de los locos como representación alegórica de "the universe [as] based on nothing substantial that can be identified. It merely shifts, turns, dips and heaves in the infinitely large ocean of space, [with] no origins, no firm basis, even if well constructed of chosen materials" (1974: 15). Resulta obviamente tentador indagar en las implicaciones de ésta analogía sólo si ignoramos que es precisamente este tipo de estrategia metafórica la que Todd, de forma reiterada, ridiculiza en sus numerosos comentarios metaficcionales. En esta misma línea se orientará la ulterior paradoja del juego constante de equívocos que Todd proyecta sobre el lector al renunciar repentinamente a su objetivo de destruir la opera

flotante, hecho con posterioridad objetivado por medio de una nueva racionalización que completa su articulación silogística previa: "*V. There's no final reason for living (or for suicide)*" (250).[48] Conclusión que, por otra parte, no implica que Todd se haya despojado de la postrera de sus identidades, bien al contrario, somos espectadores en primera instancia del propio proceso narrativo como artificio autobiográfico. Estamos pues ante una prosa que engendra un humorismo desestabilizador, autorreflexivo y profundamente satírico cuestionando hasta el último de los pilares de los dogmas existencialista y humanístico que secularmente han estructurado los patrones ideológicos y de comportamiento humanos. Como cabe esperar, la conclusión lejos de ser meramente cómica, posee connotaciones sutilmente ominosas en tanto remite al lector a una dimensión de neutralidad ética, inseguridad ontológica, y agotamiento epistemológico que desprovee de cualquier vía de resolución o interpretación racional. En este sentido, pese a la semblanza que su relato mantiene con la tradición narrativa del *künstlerroman*, Todd no da muestras de haber experimentado ningún cambio sustancial con respecto a los incidentes que incentivaron la escritura de su *Inquiry* en primer lugar, y pronostica que su futuro habrá de proseguir en la misma línea caótica e instintiva que ha practicado hasta el momento: "Faced with an infinitude of posible directions and having no ultimate reason to chose one over another, I would *in all probability*, though not at all necessarily, go on behaving much as I had hitherto, as a rabbit shot on the run keeps running in the same direction until death overtakes him" (251).

Pero si Todd emprende su tarea narrativa *motu propio*, impelido por un obstinado deseo de dar sentido a su vida y al contexto social que le rodea, por el contrario, Jacob Horner en *TER* sólo lo hará como prescripción médica, una fase más en la terapia que busca remediar su *cosmopsis* o "cosmic view", condición de naturaleza metafísica que Jacob define en los siguientes términos: "When one has it, one is frozen like the bullfrog when the hunter's light strikes him full in the eyes, only with cosmopsis there is no hunter, and no quick hand to terminate the moment-there's only the light" (323). A esta fase concreta de la que el lector es principal testigo, precederá un periodo en el que Horner practicará "la mitoterapia", basada en dos principios: "That human existence precedes human essence, [...] and that a man is free not only to chose his own essence but to change it at will" (336). Y si Todd se declaraba perfecto conocedor de los diversos roles que había adoptado en su vida, Horner, por el contrario, ha de educarse en esta disciplina existencialista: "*Ego* means *I*, and *I* means *ego*, and the *ego* by definition is a mask. Where's there's no *ego* [...] there's no *I*. [...] The more sharply you can dramatize your situation, and define your own role and everybody's else's role, the safer you'll be" (338-339). Es decir, frente a un Todd movido por impulsos diversos —enfermedad, muerte, racionalidad, disconformidad, etc.—, Horner se manifiesta como un ser vacuo en un cosmos carente de incentivos y valores por los que guiarse. Tanto es así que, si al menos Todd cree, aunque momentáneamente, encontrar en el suicidio una condición imposible de trascender más allá de la relatividad de todo valor, Horner rechaza incluso este posible desenlace, puesto que "this practice of mine of going to bed when things got too awful, this deliberate termination of my day, was itself a kind of

[48] El mismo John Barth se ha referido al cómico engaño que esconde, en primer lugar, el objetivo suicida de Todd en tanto que la propia narrativa aportará datos que revelan la imposibilidad técnica de que tal intento se lleve a cabo. Para Charles B. Harris esta cuestión responde de forma lógica a la dinámica narrativa lúdica de su protagonista: "The realization that suicide represents mastery seems sufficient; actual suicide becomes unnecessary, although a pretense at its attempt is required" (1983:17).

suicide, and served its purpose as efficiently. My moods were little men, and when I killed them they stayed completely dead" (282). No obstante, Jacob comparte con Todd su convencimiento de que no existen principios absolutos, de que todo valor es necesariamente una cualidad asignada: "To turn experience into speech —that is, to classify, to categorize, to conceptualize, to grammarize, to sanctify it —is always a betrayal of experience, a falsification of it" (366). Sin embargo, a diferencia de Todd —sistematizador nato—, Jacob declara una total desafección hacia cualquier tipo de compromiso ideológico y, en su lugar, se contenta con actuar instintivamente, "respond[ing] to this precise falsification, this adroit, careful myth-making" (367).

A nivel estético, las divergencias entre Todd y Jacob se hacen aún más manifiestas. Mientras para el primero la escritura es un medio a través del que registrar el progreso evolutivo de sus perspectivas intelectuales intentando aportar una justificación a sus constantes oscilaciones en su peculiar confrontación con la existencia humana y su terminación, Jacob sólo alcanza a abarcar un espacio crítico muy limitado y, como bien señala Clara Bartocci, al contrario que Todd: "Jacob scrive non delle sue decisioni, ma delle sue non-decisioni" (2001: 37). En este sentido, su individualidad, como se revela desde el inicio de la narración, se halla totalmente desestructurada, solamente guiada por disposiciones externas a él, estado que se refleja en su incapacidad de mantener un único punto de vista. Por el contrario, Jacob afirmará sostener de forma simultánea toda una diversidad de opiniones opuestas, algo que desembocará en una inmutabilidad crónica: "In other words, judging from my clearest picture of myself, the individual is not individual after all, any more than the atom is really atomistic: he can be divided further, and subjectivism doesn't really become intelligible until one finally locates the subject" (215). De forma similar, si Todd se perfilaba como perspicazmente consciente de las manipulaciones estéticas de la simbología tradicional en el proceso narrativo, la extraña fascinación que Jacob manifiesta hacia un busto del mítico troyano Laoconte parece pasar desapercibida para su absorto espectador.[49] Como un Laoconte contemporáneo, Jacob se debate entre los impulsos del conocimiento —que sólo es capaz de reproducir de forma paródica— y la imaginación —infundida por su peculiar doctor, sin que finalmente se oriente de forma obvia hacia ninguno de los dos. Así, si Todd concluía que, aun admitiendo la falta de sentido de la existencia humana, se identificaba en último término con el animal que perseguido porfía hasta su fin, Jacob incluso carece de éste incentivo último de supervivencia. A este respecto Jac Tharpe define a Jacob como "absurdist, nihilist, antiheroic, and dangling. He is a version of Dostoyevsky's underground man. He agrees with everybody that he is a vacuum. Not only is he for the most part empty of emotions and the usual human feelings; he also absorbs the feelings and ideas of others" (1974: 26). En este sentido, claramente Jacob se constituirá como un individuo amorfo, maleable en manos del médico anónimo que se ocupará de su extraño estado.

[49] De acuerdo con la mitología clásica, Laoconte fue un sacerdote troyano que intentó en vano prevenir a sus conciudadanos sobre el ardid griego del caballo de madera desde el que sus enemigos habrían de iniciar el asalto a la ciudad. Amparados los griegos por el dios Apolo, éste castigaría la osadía del troyano condenando a éste y sus descendientes a una lucha eterna contra dos enormes ofidios. Se conservan numerosos grupos escultóricos clásicos de esta escena en la que el rostro del hijo de Príamo y Hécuba destaca por su profunda desesperación, impotente ante la fatalidad de la existencia humana.

Es precisamente el oscuro personaje del Doctor, director de una clínica itinerante de reposo a todas luces clandestina —*Remobilisation Farm*—, quien despierta muchas de las reflexiones centrales de la novela, al tiempo que se erige a modo de guía emocional y "moral" del protagonista. El primer encuentro entre ambos se remonta al momento en el que Jacob experimenta la más aguda de sus crisis y, como consecuencia, permanece paralizado durante horas en una estación de ferrocarril, incapaz de tomar decisión alguna sobre su destino o sus objetivos: "There was no reason to do anything. My eyes, [...] were sightless, gazing on eternity, fixed on ultimacy, and when that is the case there is no reason to do anything —even to change the focus of one's eyes" (323). El extremado grado de conciencia sobre la trivialidad del devenir humano que Jacob alcanza en este punto y, que es el que anula su capacidad de actuación, establece una considerable divergencia entre Jacob y Todd, ya que éste último encuentra en la escritura, como proceso de racionalización, una vía de escape que previene su parálisis. En el caso de Jacob, sólo el Doctor lo vendrá a sacar de su estupor adiestrándolo en su particular serie de terapias fundamentadas en una concepción de la existencia dominada por un exacerbado pragmatismo. Así, en su primera charla, el Doctor sienta las bases de lo que habrá de ser el futuro modelo de conducta de Jacob y su premisa inicial: "*The world is everything that is the case*, and what the case is is not a matter of logic" (330). De esta manera, el Doctor previene al protagonista de *TER* en contra de cualquier intento de deliberar, de contemplar la heterogeneidad del mundo y sus posibilidades, eliminando con ello cualquier riesgo de incertidumbre y con ello una nueva paralización. En su lugar, el Doctor, además de recomendar a Jacob tareas que afiancen su disciplina mental, tales como dedicarse a la enseñanza de gramática prescriptiva, o la memorización del *World Almanac*, insta al protagonista de *TER* a dirigirse de una manera completamente instintiva: "Act impulsively: don't get yourself get stuck between alternatives [...]. If the alternatives are side by side, choose the one on the left; if they're consecutive in time, choose the earlier. If neither of these applies, choose the alternative whose name begins with the earlier letter of the alphabet" (334). Denominando a estos principios bajo las títulos de "Sinistrality, Antecedence, and Alphabetical Priority", el Doctor reviste la más absoluta arbitrariedad, como él mismo admite, con una tonalidad de eficacia lo que en buena medida evoca las racionalizaciones conscientemente fallidas de Todd. Esta estricta terapia que el Doctor asume como esencial para la recuperación de Jacob es objeto obvio de sátira en *TFE*, ya no sólo por la paradoja de su calculada arbitrariedad, sino por los frustrados intentos que Jacob seguirá para llevarla a buen término.[50] De esta manera, a lo largo de la narración, por una parte, apreciamos la tendencia insistente del protagonista a retomar a sus pasados hábitos, tratando injustificadamente de multiplicar sus alternativas, o bien a ceñirse obsesivamente a los dictámenes del Doctor.[51] En cualquier caso, el fracaso de la terapia resulta evidente al

[50] Otro motivo satírico que la totalidad de los críticos parecen haber obviado es el evidente fraude del que Jacob es víctima y hacia el que no opone resistencia. Así, las lecciones filosóficas del Doctor finalizarán a menudo con una elocuente advertencia: "Don't forget to pay" (340). La mercantilización de la propia existencia no es sino un reiterado guiño humorístico de Barth hacia el artificio y banalidad que se ocultan necesariamente tras cualquier empresa conceptual.

[51] Como ejemplo de ambas tendencias, en lo que respecta a la primera, cabe mencionar los obstinados intentos de Jacob a la hora de alquilar vivienda en Wincomico State, campus donde desempeñará su ocupación docente. Irritado ante la excelente adecuación del primer apartamento que localiza, Jacob tratará absurdamente de encontrar todo tipo de objeciones que rompan tal perfección (261-263). En cuanto a su abnegado seguimiento del tratamiento mitoterapeútico, lo veremos en ocasiones parodiar de una forma meticulosa a su compañero Joe,

cierre de la novela cuando Jacob indica al taxista que habrá de trasladarlo a la nueva ubicación de la "granja de removilización" que su destino es "Terminal", con la idea implícita de comienzo y conclusión, y por lo tanto de irresolución, que este término connota (442). Es decir, al igual que ocurriese en *TFO*, pese a los trágicos acontecimientos que marcan el devenir de Jacob, nada parece motivar ninguna transformación sustancial en el proceder de su impertérrito protagonista.

Una de las similitudes entre *TFO* y *TER* hacia la que muchos críticos han orientado su atención es la existencia de un triángulo amoroso que en *TER* de nuevo involucra al protagonista en una relación adúltera, en este caso con Rennie, esposa de su colega, Joe Morgan. Sin embargo en *TER*, Barth desarrolla más detalladamente las posibilidades argumentales que tal motivo ofrece.[52] Así pues y si bien, como muchos críticos han señalado, *TER* carece de la sofisticación técnica de *TFO*, la primera profundiza quizá de forma más consistente en el triple dilema nihilismo-existencialismo-pragmatismo que se esbozaba más someramente en la obra precedente. Más concretamente, Patricia Tobin alude al desarrollo pormenorizado de las diversas dimensiones ideológicas que se pergeñaban en *TFO*, todas ellas aglutinadas en la figura de Todd Andrews, y que en *TER* se disgregan entre los personajes de Jacob, Joe Morgan y el Doctor (1992: 43-46). De este modo, el racionalismo virulento de Todd se encarna de forma más consistente en *TER* en la figura de Joe, mientras la conciencia paralela que Todd posee sobre la futilidad de la cognición y ordenación epistemológica humana tiene a Jacob como su principal soporte en *TER*. En cuanto a Joe, su aparato programático se caracteriza por su idiosincrasia, en tanto que al tiempo que no admite indecisión epistemológica de clase alguna, por otra parte, esta postura no implica su fe en un cuerpo dado de principios objetivos. De hecho, como ocurriese en el caso de Todd, Joe se enfrenta abiertamente a la contingencia de la existencia humana construyéndose su propio artificio epistémico, rebosante de irónicas paradojas, al que se adherirá de forma férrea: "[It is a] fallacy that because a value isn't intrinsic, objective, and absolute, it somehow isn't real [...]. All it means is that once you admit it's no absolute, you have to decide for yourself the conditions..." (295).

Jacob, por su parte, se opondrá de forma inconsistente a Joe, ocasionalmente reconociendo la realidad endeble y caricaturesca que se oculta tras su estricto paradigma racionalista: "He uses logic and this childish honesty as a club and a shield at the same time. [...] He's just insane, a monomaniac: he's fixed in the delusion that intelligence will solve all problems" (371). Sin embargo, en numerosas ocasiones, Jacob reproducirá sin cuestionamiento el mismo proceder que aquí censura. El ejemplo más notorio a este respecto es la emulación que Jacob, en su relación con Miss Peggy Rankin, hace de los comportamientos sádicos de Joe hacia su esposa.[53] A modo de modernos Pigmaliones,

---

reproduciendo con absoluta precisión aspectos del comportamiento de éste que en otras ocasiones Jacob, en la confrontación retórica que le enfrenta a Joe, tratará de refutar.

[52] Barth ha manifestado abiertamente su inclinación hacia el fenómeno de las personalidades múltiples, así como hacia las posibilidades estéticas que ofrece el motivo del *ménage à trois*: "The triangle, that takes the form of one woman and two men instead of the other way around, is that if you have for thematic reasons a character who represents single-mindedly some position, then the dictates of drama suggest that you're likely to have another character who's his antithesis —these are likely to be male characters if they're embodiments of ideas— then you need a woman to be the catalyst [...] so you can work out your dialectic" (Tobin 1992: 44).

[53] Siguiendo parámetros de análisis freudianos, Patricia Tobin sitúa los impulsos sádicos y masoquistas que los personajes masculinos y femeninos de *TER* exhiben respectivamente, como fuente primordial del instinto de muerte que predomina tanto en esta novela como en *TFO* (46).

ambos se afanarán pues en esculpir otros seres a su imagen —nada tiene de extraño pues que Rennie afirme "I think of Joe as I'd think of God" (312); o que Miss Peggy muestre una insana dependencia respecto del voluble Jacob. De esta manera, se observa cómo el retoricismo exacerbado de Joe y la parálisis crónica que aqueja a Jake no son más que dos dimensiones de la misma problemática, una relación antitética pero complementaria al mismo tiempo, e igualmente satírica en sus implicaciones críticas. En esta misma línea, y como sucediera también en *TFO*, la ortodoxia de la propuesta de Joe resulta ser una máscara que se resquebrajará grotescamente cuando Jacob y Rennie observen secretamente a Joe quien, solo en su estudio, y tras una teatral reproducción de su disciplina marcial boy scout, "turned slightly, [...]: his tongue gripped purposefully between his lips at the side of his mouth, Joe was masturbating and picking his nose at the same time. I believe he also hummed a sprightly tune in rhythm with his work" (320). Esta imagen sin duda evoca nuevamente las reflexiones que Todd dedicase a la animalidad que se enmascara tras actos humanos como la sexualidad o la muerte. En este caso, sin embargo, no son actividades comunes a seres humanos y animales las que despiertan esta crítica, sino que es la capacidad intelectual, exclusiva al hombre, la que se señala como proclive al absurdo o la futilidad.

El enfrentamiento dialéctico que a menudo confrontará a Jacob y Joe tendrá como trasfondo la singular relación que el primero establece con Rennie y que, a diferencia de lo que ocurriera en el caso de Todd y los Mack, no cuenta con el beneplácito ideológico inicial de Joe, más preocupado en este caso por discernir razones coherentes tras la infidelidad de su esposa y su amigo: "Maybe you don't *approve* of what you did, but you obviously wanted to do it, or you wouldn't have done it. What a man ends up doing is what he has to take responsability for having wanted to do. Why did you *think* you were doing it?" (357-358). Ante esta persistencia inquisitiva, Jacob no conseguirá articular una justificación válida en los términos racionalistas que Joe demanda: "I don't know what unconscious motives I might have had, Joe, But whatever they were, they were unconscious, so I can't know anything about them" (358). Mientras tanto, Rennie se convertirá en el elemento catalizador que media entre dos tendencias intelectuales, una *tabula rasa* que pugna infructuosamente entre dos fuerzas que obstruirán y finalmente anularán sus voliciones. Para Mary Allen sin duda Jacob y Rennie son equiparables en su plasticidad, frecuentemente siguiendo conductas y parámetros de comportamiento ajenos, pero con una diferencia sustancial entre ambos. Mientras en Jacob se vislumbran esporádicas reacciones, "Rennie's relativism is her very nature. All she will ever do is adapt to someone or something else, just as she bends first to her husband and then to Jacob" (1976: 20). Por otra parte, el embarazo de la protagonista femenina, que también en *TER* sigue al triángulo amoroso, comporta en esta novela consecuencias muy diversas a su precedente, desatando la dimensión trágica a la que Barth alude con su designación de la novela como "a nihilist tragedy". Si en *TFO* Jane prosigue imperturbable con su embarazo, Rennie —hostigada por el dogmatismo de Joe y la pasividad de Jacob— forcejeará entre las opciones del suicidio y el aborto. Esta disyuntiva vital servirá de acicate perfecto para la continuación de la controversia encarnizada entre Jacob y Joe que, en todo momento, mostrarán sentir menos inquietud por el futuro de Rennie que por la ratificación de sus perspectivas encontradas. Así frente al rol de compromiso y responsabilidad que Jacob adopta ante esta crítica circunstancia —tratando de prevenir el suicidio de Rennie e implicándose con denuedo en la búsqueda de un médico abortista—, Joe proseguirá impávido en defensa de sus

principios. Los argumentos que sostiene para justificar su postura desarman a Jacob en tanto estos responden a principios inflexibles, no coincidentes con parámetros éticos convencionales: "Nobody else you ever met ever loved a female human being, Horner: they just love pictures in their heads. If I didn't love Rennie do you think I could have sat here when she went for the gun?" (401). Desde este punto, la narrativa describe toda una suerte de maniobras progresivamente absurdas por parte de Jacob que, en el momento más crítico del suceso, tratará de hacer vagar su imaginación, conjeturando sobre las posibles actividades que los Morgan pueden realizar en ese preciso instante: "Except for the idea of the gun against Rennie's temple [...], my imagination no longer pictured anything. My bladder was full; I needed to go to the bathroom, but I didn't go. [...] I decided to try to say *Pepsi-Cola hits the spot* [...]. The urge to urinate returned, more sharply than before. I couldn't decide to get up" (423). La abrupta yuxtaposición entre la descripción de las capacidades intelectuales de Jacob y tal prosaica urgencia física viene a subrayar irónicamente el escaso margen existente entre las diversas dimensiones cognitivas y fisiológicas del ser humano con el menoscabo desublimador consiguiente de las primeras.

Ante la persistencia de Rennie por poner fin a su embarazo y las dificultades de concertar una operación legal para ello, finalmente Jacob habrá de recurrir a la ayuda de su Doctor para la práctica del aborto. Las consecuencias del mismo constituyen un colofón trágico a la novela no exento, sin embargo, de la dimensión satírica que domina el conjunto de la narrativa: Rennie muere asfixiada durante la intervención a causa de la cena a base de salchichas y sauerkraut ingerida previamente (434-435). La reacción del Doctor a este suceso, que algunos críticos han calificado como un reconocimiento de la responsabilidad común de todos los implicados en el acto, muestra no obstante una actitud en línea con su percepción pragmática de la realidad: "This thing was everybody's fault, Horner. Let it be everybody's lesson. Go on, now; get it over with" (437). Por su parte, Jacob y Joe lejos de modificar sus diversas tendencias intelectuales, las extremarán hacia la conclusión del relato: Jacob sufrirá numerosas crisis de parálisis e indecisión, y Joe persistirá en sus obsesivas racionalizaciones. Es decir, pese al dramatismo de la muerte de Rennie, ninguno de los dos da muestra de transformación alguna en sus respectivas ideologías. La última de las conversaciones entre ambos personajes —evocadora de las piezas humorísticas de Ionesco o Beckett— es elocuente a este respecto:

> "Jake?"
> "Yes, Joe". [...]
> "Well. What are your plans? Anything special?"
> "I don't know, Joe. I guess not. I was going to follow your lead, whatever it turned out to be". [...]
> "Well, what's on your mind, Jake? What do you think about things?"
> I hesitated, entirely nonplussed. "God, Joe-I don't know where to start or what to do!"
> "What?" [...]
> "*I said I don't know what to do*".
> "Oh". (442)

De este modo quizá uno de los aspectos que, de forma común, más claramente enfatiza el juego satírico de *TFO* y *TER* radique en la característica impasibilidad de sus protagonistas y en la fallida resolución dialéctica existente entre las posturas encontradas que estos manifiestan, bien consigo mismo como en el caso de Todd, o en contraposición con otro personaje como ocurre con Jake y Joe. Sin embargo, también en este caso particular se observa una divergencia notable entre las implicaciones que este aspecto

crítico comporta para el diseño ideológico y estético de cada una de las narrativas. Como cabe esperar, en tanto que nihilistas profesos, Todd y Jacob se mueven en un mundo donde se alberga o se persigue la esperanza de la existencia de valores irrefutables y sólidos. Pero mientras en *TFO* se subraya la imposibilidad de sostener posturas ideológicas o estéticas firmes y se enfatiza en su lugar la preeminencia de lo trivial y lo azaroso, en *TER* se insta al lector literalmente a divisar "the end of the road", el final de toda certeza metafísica, de toda posibilidad dialéctica. No por ello se ha de concluir que *TER* se trate de una novela con mayor contenido crítico, o que su carga nihilista posea una profundidad trágica de mayor calado que en el caso de *TFO*. Al contrario, en *TER* se incide aun con mayor energía, y también con marcada ironía, en la futilidad de toda concepción positivista de la realidad, así como sobre la imposibilidad de cualquier construcción racional. De este modo, el fárrago intelectual que generan los diálogos entre Jake y Joe acaba finalmente revelando su verdadero y ulterior soporte: la vacuidad de toda formación intelectual.

La nula capacidad de reacción de polos ideológicos tan marcados como el nihilismo congénito de Jake y el calculado existencialismo de Joe —ambos condensados en la figura de Todd— consolidan la particular plasmación estética del mundo de Barth de un modo que E. P. Walkiewicz define como "a satire on ideas", por el que "[their narratives] not only carry to the end of the road all nonmystical value-thinking, including Todd Andrew's penultimate stance as ethical subjectivist, but also provide an elaborate defense of his [character's] ultimate positions as designers of their narratives" (1986: 32). Para Walkiewicz el proceso satírico en ambas novelas se genera mediante la representación de Todd y Jake como la encarnación de lo que denomina *philosophus gloriosus*: "The obsessed thinker whose dogmatism verges on insanity" (33). En efecto, la recreación y consiguiente trivialización de los procesos que subyacen al pensamiento humano confieren a ambas narrativas una dimensión satírica que confluye con las formas estéticas características del humor negro. De este modo, tanto en *TFO* como en *TER* se observa el desarrollo de un humorismo peculiar por el que se disgregan los límites ontológicos tradicionales del concepto de humor, el objeto de lo risible se transforma en una creación conscientemente textual como afirmase Lisa Colletta (2003: 11), y por lo tanto, al tiempo que se apunta hacia una serie de problemáticas existenciales, la propia entidad narrativa refleja la inconsecuencia de su propio acercamiento, guiño humorístico que se hace particularmente patente a través de las frecuentes observaciones metaficcionales de Todd. De esta forma, el lector, si bien reconoce indicios de lo que podría ser un esquema humorístico convencional —Todd y Jake como objeto de la risa de un lector que percibe sus constantes incongruencias— hallará, por otra parte, notables complicaciones a la hora de determinar si tal esquema responde a una funcionalidad humorística o trágica. Nociones como la racionalidad, el amor o la muerte se ven reducidas y degradadas a través de las grotescas aproximaciones de Todd y Jake a éstas, sin que por ello al tiempo deje de existir un cierto grado de patetismo en escenas tales como la muerte de Rennie. De esta manera, *TFO* y *TER* permanecen suspendidas sobre una ambivalencia ontológica que impide una clasificación sencilla de las mismas, aspecto que refuerza aún más si cabe su filiación con el modo satírico del humor negro en tanto si algo caracteriza las paradójicas implicaciones de estas novelas es su potencial lúdico. La irresolución dialéctica y el artificio narrativo constituyen el motor principal de los relatos de Todd y Jake —de forma explícita en el primer caso y más velada en el segundo— de modo que ambas responden en buena medida a las premisas que autores como Barthes, Derrida o Lyotard estableciesen como paradigma

de la narratividad rompedora y subversiva del postmodernismo. Así, *TFO* y *TER* encarnan de forma clara proposiciones conceptuales como la barthiana *texte de jouissance* o el *pharmakon* derrideano, en tanto que si algún proceso domina ambas narrativas es su fundamento desmantelador de doxologías humanísticas a través de una dinámica narrativa irreverente, cargada de irónicos equívocos, capaz con ello de trascender las expectativas lectoras más tradicionales. La inestabilidad que este preciso ejercicio acarrea conecta claramente con la dinámica desestabilizadora de la prosa postmodernista así como con el potencial desmitificador del humor negro. Más concretamente, como señala Max Schulz, es precisamente mediante un juego de inscripción de conceptos y principios metafísicos y subversión posterior de los mismos que las narrativas de humor negro alcanzan su forma crítica más acabada, por lo que

> writers of Black Humor have had to devise fictional forms that are enormously self-conscious, aware not only of their position but of the endless other possible orbits that stand in relation to them. Their aim [...] is to formulate symbols for a metaphysical reality that suggests not ambiguity but unbounded multiplicity. (1973: 19)

Esta formulación se presenta especialmente adecuada en el caso de *TFO* y *TER* donde Barth adopta esta estrategia discursiva de una forma más notoria. Así, Todd y Jake, sumergidos en un universo de construcciones mentales de diverso signo, se debaten entre la razón de sus fallidas sistematizaciones filosóficas y la imaginación de sus también fracasadas empresas literarias. La imposibilidad de conceptuar el mundo que rodea al ser humano, la banalidad que se esconde tras cualquier intento de llevar este proceso a cabo, es lo que emplaza al lector en estas narrativas a una dimensión de vacuidad ética, de apatía ideológica, en definitiva, de muerte existencial. En este sentido, no es casual que tanto Todd como Jake graviten con frecuencia hacia el suicidio o la parálisis física y psíquica más absolutas. Las narrativas emprendidas por ambos personajes se convierten, en sí mismas, en el reflejo más visible de este estupor que domina el conjunto del discurso; su calculada artificiosidad así como su recurrente metaficcionalidad sugieren el único modo por el que el ser humano puede evadir la confrontación directa con el vacío teleológico de su devenir. Sin embargo, como bien señala Schulz, las dinámicas estéticas del humor negro aunque características por su frecuente inclinación distópica, se diferencian de las fórmulas narrativas distópicas y existencialistas convencionales en su tendencia a recrear y multiplicar sus posibilidades estéticas más que a un proceso de mera reducción dialéctica de su discurso. De este modo, frente a la vertiente predominantemente sórdida y ominosa que prevalece en narrativas como *Wise Blood* (1949) de Flannery O'Connor o *The Day of the Locust* (1962) de Nathanael West, en las dos narrativas de Barth un sentido agudo de lo humorístico —dado en gran medida por el constante e "ingenuo" control autorreflexivo de sus narradores— previene contra una única dirección interpretativa de ambas narraciones. Así, la conclusión de *TER* —"Terminal!"— simbolizando la irresolución existencial de Jake, y la suspensiva despedida de Todd, no suponen el cierre a las problemáticas ontológicas y epistemológicas de ambos protagonistas, bien al contrario, anuncian la imposibilidad de cercar el flujo discursivo de sus propias narrativas. Lo que equivale, por su parte, de forma paradójica a establecer un contrapunto satírico al quietismo crónico que en principio parece dominar las existencias de Todd y Jake. Es decir, la crítica al intento de establecer paradigmas teóricos y soportes ordenadores de la existencia y de las cosas sobre la banalidad y la inconsecuencia que realmente es la existencia humana, no equivale a proclamar la muerte de toda formación discursiva sino que, por el contrario, revitaliza las

potencialidades estéticas y críticas de todo proceso narrativo. En conclusión, pese a las reticencias que en Barth despertó la aplicación del término humor negro a sus producciones, observamos que si por humor negro se entiende la desestabilización máxima de las estructuras humorísticas convencionales, así como el cuestionamiento de las formaciones epistemológicas predominantes en nuestra cultura, tanto *TFO* como *TER* han de considerarse como ejemplos paradigmáticos de este modo satírico dentro de la narrativa postmodernista.

Slaughterhouse-Five: *desde Dresde a Trafalmadore*

Slaughterhouse-Five (1969) es sin duda un clásico de la narrativa postmodernista norteamericana, apelativo éste tan paradójico de clásico que sólo ha obtenido tras una azarosa singladura crítica. Ha sido tachado por muchos críticos de simple en su forma y estilo, frívolo en su acercamiento a los trágicos hechos bélicos que recrea e irreverente en su lectura de la moral tradicional y la religión cristiana (Reed 1996: 48-54). Otros, en cambio, han considerado que esta breve novela se alza como un hito de la narrativa norteamericana de la época, plasmando con certeza las inquietudes sociales y estéticas de un periodo convulso, azotado por los catastróficos resultados de las políticas intervencionistas emprendidas por la administración estadounidense en los conflictos de Corea y Vietnam (Klinkowitz, 1990: 16-18). El aun no distante eco de los desastres de la Segunda Guerra Mundial —en la que la novela se enmarca parcialmente— y la hecatombe económica y social de la Gran Depresión sirvieron a su vez de estímulo decisivo para incentivar en esta narrativa una profunda reformulación postmoderna sobre las capacidades y límites del arte en su acercamiento a las nuevas y extremas realidades del siglo XX. Una novela que, según Klinkowitz, propone una novedosa forma narrativa encuadrada dentro de las estructuras estéticas de dislocación y experimentación postmodernista mediante su construcción de "a radical reconnection of the historical and the imaginary, the realistic and the fantastic, the sequential and the simultaneous, the author and the text" (1982: 69). En este sentido, es a través de una sistemática amalgama de dimensiones conceptuales contrarias que *SF* establecerá un marco narrativo especialmente propicio para el desarrollo de un humorismo negro de fuertes implicaciones satíricas.

De la mencionada polaridad académica sobre los logros estéticos de *SF*, así como de su clara sintonía con la sensibilidad social y artística del momento, nació en buena medida, su éxito comercial y crítico lo que, por otra parte, vino a representar la culminación de la carrera artística de su autor, Kurt Vonnegut (Broer, 1989: 96). Hasta la publicación de esta novela, Vonnegut, autor de culto tan sólo para los incondicionales del género de ciencia ficción, permanecía apartado del elenco de autores cultivadores de la emergente prosa postmodernista.[54] Su aceptación crítica paulatina dentro del núcleo central de los escritores más reconocidos del momento comportó el establecimiento según Leslie Fiedler de "a bridge over troubled waters", en tanto Vonnegut se convertía así en una expresión de facto de la coalición de alta y baja cultura que tantos artistas y teóricos postmodernistas venían

[54] Las novelas publicadas con anterioridad a *SF* —con excepción de *Mother Night* (1961)— *The Sirens of Titan* (1959), *Cat's Cradle* (1963), o *God Bless You, Mr Rosewater* (1965), se han enmarcado de forma no del todo acertada dentro de la ciencia ficción, forma narrativa que no abandona totalmente en *SF* pero que, en este caso como en el de las novelas anteriores, se coaligará con otros intereses narrativos.

proclamando (Leeds, 2000: 5). A todo esto se hace necesario sumar el hecho de que Kurt Vonnegut ha constituido en sí mismo un foco de atención notable tanto por parte de sus críticos como de sus lectores: controvertido en cuanto a su valoración artística por su ligazón con los géneros narrativos más tradicionalmente populares, para los primeros; figura mediática como singular portavoz del sentimiento antibelicista predominante del periodo, para los segundos. Así su imagen ha adquirido proporciones casi míticas como conjurador de los extremos sociales y estéticos que marcaron el sentir de su época, aspecto que David Goldsmith hace patente con el título que abre su análisis a la obra del autor, "A fantasist of fire and ice" (1972). Por otra parte el devenir vital de Vonnegut, que el propio autor subrayó con frecuencia como determinante para la comprensión de su novelística, es habitualmente citado por sus críticos como fuente esencial para discernir las intrincaciones de su obra. De esta manera, su origen en una familia norteamericana de clase media aquejada por los rigores económicos de la Gran Depresión, su alistamiento e intervención como soldado durante la Segunda Guerra Mundial en el frente aliado europeo y sus diversos fracasos académicos y profesionales, han delimitado para muchos críticos los fundamentos temáticos que con posterioridad Vonnegut explotaría en sus creaciones literarias (Klinkowitz, 1977: 7-34). La inusual atención recibida por Vonnegut como ciudadano americano arquetipo de su momento y personaje público comprometido se puede considerar como causa principal del considerable interés que en la mayoría de críticos han despertado el humanismo y el compromiso político latentes en sus novelas.

Sin duda, este acercamiento prevaleciente en gran parte del material crítico publicado en torno a Vonnegut y su obra plantea, en cierta medida, todo un cúmulo de obstáculos interpretativos y oscurece otras dimensiones no menos relevantes de su narrativa. Así, por encima de las cualidades estéticas de *SF*, numerosos autores han destacado de forma reiterada "Vonnegut's personal involvement in the atrocity [the bombing of Dresden], the result [being] a novel of definitely dark tone" (Greiner, 1973: 40). En este sentido, es recurrente la denominación de "autobiográfica" que se otorga a *SF* haciendo confluir las perspectivas y experiencias de su protagonista, Billy Pilgrim, y de la voz narradora que abre y cierra la novela y que se viene identificando de forma generalizada con el propio Vonnegut, que buscaría con tal intromisión dar testimonio moral de las atrocidades vivenciadas durante su participación en la guerra (Giannone 1977: 86). Por otra parte, la tragedia vivida por Vonnegut en el bombardeo aliado sobre Dresde, episodio crucial de su experiencia en el frente y momento destacado en *SF*, refrenda para muchos la lectura del texto como una catarsis de su autor frente a sus memorias de este acontecimiento, extremo éste confirmado por el mismo Vonnegut al declarar: "I had a sense of completion, of the mission accomplished with *Slaughterhouse-Five*" (Reed, 1996: 3). Nos encontramos pues ante un caso opuesto al de su coetáneo John Barth que, como se observó en el capítulo precedente, en su deseo explícito de preservar la integridad estética de su narrativa rechazó ostensiblemente cualquier evidencia de responsabilidad política y social en sus novelas.

En este capítulo dedicado al examen de *SF* y su particular recurso a las dinámicas lúdicas del humor negro postmodernista me propongo soslayar, sin por ello ignorar en su totalidad, las implicaciones extratextuales de la obra, aspecto al que se han dedicado ya numerosos estudios. Es decir, más allá de su conexión evidente con las vivencias del propio Vonnegut durante la guerra y las implicaciones políticas y morales que esto comporta, *SF* se perfila como una narrativa particularmente compleja en su uso de un humorismo ambiguo, convergente con el tipo satírico de humor negro dominante en la narrativa

postmodernista norteamericana de la década de los 60. No obstante, no conviene olvidar que, en una dirección paralela a Barth, Vonnegut no mostró una opinión demasiado favorable del concepto de humor negro que, en el momento de la publicación de *SF*, inundaba el panorama crítico literario. Así en su entrevista con Robert Scholes en 1966 afirmaba irónicamente: "I find it [black humor] mystifying. What it seems to be is a sales-promotion label. It's as though someone took a great bell jar and caught a certain number of crickets under it and gave a name to all of those crickets" (Klinkowitz, 1974: 99). De forma significativa, en el marco de esa misma entrevista Vonnegut caracterizará el tipo de humor practicado en sus novelas como mordaz y oscuro, comentario que de modo especialmente pertinente Scholes matizará al señalar:"If this term 'black humor' has any validity, it must be pointing at something a little different from... satire" (103). De nuevo se observa pues la escisión, dubitativa en este caso, entre un concepto pedagógico de la sátira, incompatible con el espíritu lúdico de la narrativa postmodernista, y una fórmula estética alternativa, innominada por Scholes, carente de la funcionalidad reformadora de la primera y más acorde con la naturaleza desestabilizadora de la estética postmodernista. Este vacío taxonómico y conceptual hacia el que Scholes apunta es el que casi dos décadas más tarde, Vonnegut completará en una nueva entrevista al reconocer la legitimidad del concepto de humor negro, cuyo origen sitúa en la noción del *Galgen humor* freudiano, o en palabras de su interlocutor Zoltán Abádi-Nagy, "the sense of defeat [in the contemporary period] may have contributed to the black mood of the so-called black humor in Vonnegut's stories and [...] novels" (Reed, 1996: 31).[55] Y si bien críticos como John May creen advertir una incompatibilidad entre la naturaleza fatalista del humor negro y el aparente optimismo humanista que subyace a las obras de Vonnegut, como se tratará de demostrar en este análisis de *SF*, esta discrepancia conceptual no es tal (Mustazza, 1994: 123-124). Para ello, por una parte, se hace necesario reformular y expandir la noción de humor negro de acuerdo con los parámetros críticos del postmodernismo, y por otra, ponderar las verdaderas implicaciones de la obra de Vonnegut. En este sentido, como se señalaba en la sección teórica a este capítulo, tal como se ha utilizado en conexión con las dinámicas críticas de la sátira dentro de la literatura postmodernista, el humor negro no equivaldría a una expresión sardónica de derrota ante un universo abocado a la destrucción y a la muerte, equiparable a las tendencias ominosas predominantes en la novela existencialista. En cambio, como se demuestra en obras de novelistas como John Barth, Robert Coover o el propio Vonnegut, tras el reconocimiento de la imposibilidad de aprehender racionalmente un universo anárquico y multiforme, se manifiesta una actitud lúdica de disconformidad con los procesos discursivos convencionales y su acercamiento a la realidad que buscan sistematizar. La exposición humorística de las incongruencias nacidas de estas dinámicas de textualización confiere pues una tonalidad metaficticva a estas novelas, que confluye con la aguda autorreflexividad de la sátira postmodernista y relega el desasosiego existencialista que generalmente se le atribuye al humor negro.

[55] Este cambio de actitud hacia el concepto de humor negro puede responder en gran parte a la escasa precisión crítica con la que el escritor Bruce Jay Friedman, en su antología literaria *Black Humor* (1965), agrupaba bajo la etiqueta de humor negro a un número heterogéneo de escritores noveles, Vonnegut entre ellos, obra a la que Vonnegut alude precisamente en su conversación con Scholes. En su encuentro con Abádi-Nagy, observamos cómo la mayor perspectiva crítica que otorga el paso del tiempo es la que favorece que Vonnegut contemple ya con menor aprensión el término, al tiempo que recibe sin contradicción el calificativo de autor satírico que su entrevistador le dedica y que había rechazado en su charla con Scholes en 1966.

Por otra parte, más allá de toda la problemática conceptual advertida por algunos críticos en la noción de humor negro y de la comprensible resistencia del autor a clasificaciones simplificadoras de su obra y estilo, resulta indudable que si algún aspecto singulariza la narrativa de Vonnegut es su recurso consistente a la sátira y al humor. Y por ello hemos de entender no un uso de las fórmulas satíricas y humorísticas tradicionales, fundamentado en las supuestas capacidades regeneradoras de ambas formas, sino la potencialidad subversiva de las estructuras satíricas tal y como se aprecia en la evolución postmodernista del modo de la sátira. De esta manera, y como apunta Marc Leeds, el conjunto de la obra de Vonnegut sobresale por un empleo sistemático de técnicas satírico-humorísticas que trascienden los límites de la crítica satírica convencional y, en cambio, buscan revelar la futilidad de establecer dicotomías morales —estructura básica de la sátira formalista— "revelation [that] comes in understanding man's artificial construction of [his] values" (Reed, 1996: 101). En esta misma línea, Conrad Festa rechaza la frecuente interpretación de *SF* como de "fábula moral" (Olderman, 1972: 190-192), o de "sátira imperfecta" (Scholes, 1967: 40), lecturas que, en anticipación de un posicionamiento moral firme por parte del escritor, obvian la relevancia de un nuevo modo satírico libre de las constricciones habituales de la sátira formalista (Klinkowitz, 1977: 136). Es a partir de la acusación de Olderman hacia el conjunto de la ficción de Vonnegut —"its basic weakness is a confusion of attitude, a failure to make clear the author's position" (190)— que Festa reformula las más comunes definiciones de *SF* como de narrativa satírica tradicional, enfatizando no la pretendida efectividad censoria y reformadora de esta novela, sino su potencial subversivo como "[a] self-satire born out of ambivalent feelings, [containing] numerous references to the craft of writing, [...] and almost every reference [being] touched with irony and reflect[ing] satirically on Vonnegut himself" (Olderman, 137). Es decir, según Festa, *SF* respondería de forma clara a los parámetros iconoclastas de la sátira postmodernista que, desplazando su objeto de crítica de una dimensión extratextual hacia sí misma, cuestiona no sólo la entidad de lo real y la estabilidad de las construcciones intelectuales humanas, sino también los propios procesos empleados para aprehenderlas de forma satírica. A todo ello se sumaría la ambivalencia distintiva del humor negro por la que las certezas morales de edades pretéritas se desmoronan y en su lugar se advierte la irracionalidad inherente a los ordenamientos epistemológicos humanos. La confrontación entre los afanes seculares de racionalidad y la realidad caótica de las cosas desemboca bien en un panorama existencialista de desolación y resignación ante las limitaciones cognitivas humanas, o bien de irónica desafección como es el caso del humor negro.

En esta dirección, uno de los impulsos críticos que propulsan la narrativa de Vonnegut es, como afirma Leeds, la preeminencia de un sentido esquizoide de la creación artística y del acercamiento a la realidad que se puede efectuar a través de ésta. Así, el concepto de esquizofrenia, comprendido como dislocación de los procesos cognitivos y afectivos básicos y como la incapacidad de aprehender e interactuar con el mundo de acuerdo con parámetros convencionales, se convierte en un símbolo central de la era contemporánea donde la proliferación de formas discursivas y realidades encontradas la convierte en el único modo de afrontar los excesos derivados de un desarrollo tan desmedido en tanto "schizophrenia is creative, it is the state during which all things prosper and go broke all at once" (101). De esta manera, no es casual que en la práctica totalidad de la obra de Vonnegut prevalezca una paradójica contraposición entre la impasibilidad crónica de sus protagonistas y las situaciones extremas o trágicas a las que se ven enfrentados. Howard W.

Campbell en *Mother Night*, Mr Rosewater en *God Bless You Mr. Rosewater*, o Billy Pilgrim en *SF* confrontarán las dramáticas circunstancias que rodean sus vivencias personales durante la guerra e incluso su propia muerte con una absoluta indiferencia. La enajenación patológica de estos personajes, lejos de constituirse únicamente como una crítica directa a una sociedad insensibilizada ante la escalada de conflictos bélicos que la inundan, es explotada por Vonnegut con un fin similar al que Barth anunciara con su proclamación de la muerte de la novela tradicional. Es decir, si bien es obvio que a través de la inmovilidad que afecta a sus personajes Vonnegut deplora la brutalidad y deshumanización consecuencia de los conflictos armados del momento, no es menos cierto que los procesos ficticios que emprende con cada una de estas narrativas, donde domina una atmósfera de desolación y quietismo, suponen un desafío satírico al pesimismo que de ellos se podría desprender. Justamente a través de un sutil juego humorístico entre el trasfondo trágico en el que se mueven estos personajes y su absoluta inhabilidad para situar y ordenar sus experiencias personales es de donde emana el estímulo estético y crítico de todas estas narrativas, o en términos de Richard Giannone, "out of a sense of helplessness before cosmic anarchy, Vonnegut turns to the formative power of art" (1977: 122-123). Éste es el caso claro de *Mother Night*, donde la ambivalente figura de Howard W. Campbell, un norteamericano defensor y portavoz de los logros del nacionalsocialismo al tiempo que espía a favor de la causa aliada, se enfrenta al peso de sus memorias en el aislamiento de su apartamento neoyorquino tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, periodo al que seguirá su delirante persecución pública por su colaboración con el gobierno de Hitler. Lo pintoresco de su situación y la lacónica actitud del protagonista ante ésta, metáfora de un mundo donde cualquier valor o posicionamiento moral es inútil, lo sintetiza el propio Campbell al explicar: "It might be helpful in my defense to say that I broke into a cold sweat, or some such nonsense. But I've always known what I did. I've always been able to live with what I did. How? Through that simple and widespread boon to modern mankind —schizophrenia" (2000: 116).

Aún más pronunciado es el contraste entre la faceta "real" de la existencia de Billy Pilgrim y las peculiares posturas que el protagonista de *SF* adopta para adecuarse a ésta, y en consecuencia, más acentuada es su particular esquizofrenia personal y narrativa. En este sentido, y si bien diversos hilos argumentales se entrelazan a lo largo del texto, en *SF* por encima de cualquier matiz temático destaca un símbolo recurrente: la divergencia más radical entre los acontecimientos que marcan el devenir de Pilgrim y su reacción ante éstos. Billy Pilgrim es nuevamente la encarnación de un tipo humano bidimensional, paralizado —"a bug in amber", "a listless plaything" (55, 140)—, impotente ante un mundo donde los sucesos más anodinos pueden dar lugar a los hechos más inesperados y trágicos. En este sentido, la propia voz narradora advierte metaficcionalmente a lo largo de la narrativa que el momento climático de la narración tendrá lugar cuando Edgard Derby, compañero de Pilgrim en Dresde, sea fusilado tras haber tomado una vasija de entre las ruinas de la bombardeada ciudad. Suceso absurdo y brutal que sólo despierta un escueto comentario por parte del parco Pilgrim: "Somewhere in there the poor old high school teacher, Edgard Derby, was caught with a teapot he had taken from the catacombs. He was arrested for plundering. He was tried and shot. So it goes" (200: 157).[56] La reiterada apostilla "so it goes", que acompañará a cada una de las numerosas muertes o acontecimientos dramáticos

[56] Todas las citas de la novela han sido tomadas de la 16ª edición de Vintage publicada en el 2000.

a los que Pilgrim se refiere a lo largo de su relato, registrará de forma magistral la resignación e ineficacia de cualquier intento de hallar explicaciones racionales a un hecho tan impenetrable para la lógica humana de trascendencia y significación metafísica como es la muerte.[57] Es decir, *SF* presenta un evidente paralelismo con *TFO* y *TER* de Barth donde la incapacidad de sus protagonistas a la hora de conceptuar sus propias existencias abocará en un fárrago epistemológico de imposible resolución. La implicación crítica central de las narrativas de Barth —subrayar la trivialidad de toda empresa teórica de fundamento dogmático— se expande aún más en el caso de *SF,* donde el objeto de crítica se sitúa de forma más específica sobre actividades connaturales a la existencia humana tales como la guerra y la muerte, así como sobre los diversos procesos intelectuales que el ser humano idea para justificar o enfrentarse a ambas.

No obstante, frente a la prolijidad y despliegue verbal de los personajes de Barth, para quienes a menudo una pretendida complejidad en la narración o el diálogo es el único medio posible de acción y reflexión, la tendencia opuesta será la norma en la narración de Pilgrim. Así, su prosa infantil y fragmentaria nos remite a una lectura de la realidad que refleja, de forma literal, la insignificancia de la vida humana y la inutilidad de cualquier intento de aprehender racionalmente sus procesos. Buena muestra de ello la aporta el extenso título que precede a la novela y cuyo primer subtítulo traza una analogía elocuente con la tonalidad inocente, casi pueril, que domina la narración: "The Children's Crusade". Con este título, Vonnegut enfatiza el hecho de que tradicionalmente la participación en conflictos armados haya recaído sobre los sectores más jóvenes e inocentes de la población, contribuyendo aún más si cabe a acentuar la irracionalidad que subyace a éstos. La galería de personajes que desfila por las páginas de *SF* aludirá irónicamente a la empresa bélica en la que personajes frágiles como Pilgrim, inmaduros y jactanciosos como Roland Weary o Paul Lazzaro, o idealistas como Edgard Derby son víctimas inocentes, empujadas a un destino necesariamente fatídico. De igual forma, el propio comienzo de la narrativa —"All this happened, more or less" (1)— emplaza al lector a un universo de provisionalidad que nos habla de la dificultad de abordar el relato de un suceso tan brutal como la masacre deliberada de más de 135.000 seres humanos. Es precisamente la incapacidad de dar una forma coherente a tal destrucción de acuerdo con parámetros narrativos convencionales, la que lleva a la voz narradora del primer capítulo a preludiar lo que habrá de ser el tópico central que marcará el peculiar desarrollo de la narración y la caracterización de sus personajes:[58]

[57] Es precisamente esta recurrente frasecilla la que ha suscitado algunas de las críticas más encendidas contra la novela de Vonnegut. En este sentido, Peter Reed recoge la acusación de John Gardner quien señala que en esta frase se plasma el modo en el que en *SF* "Vonnegut slips away from the moral issues, lacks commitment and concern for his characters, and this makes his writing slight" (1996: 50).

[58] Parece existir un consenso generalizado entre los críticos de esta novela respecto a la filiación de la voz narradora que abre el primero de sus capítulos y la concluye, adjudicando al Vonnegut escritor la autoría de ambos. En las dos secciones se abandona en buena medida el tono ligero que destaca en el resto de la narración y se abordan con mayor gravedad los aspectos contextuales que habrían empujado a Vonnegut a emprender su narración. No obstante, si se advierte el acusado grado de artificio que abunda en el conjunto del relato quizá resulte más adecuado interpretar esta pretendida autobiografía como un juego paródico, una estrategia postmodernista de mixtura genérica, que expresa la imposibilidad de plasmar una realidad única y fidedigna.

> There is nothing intelligent to say about a massacre. Everybody is supposed to be dead, to never say anything or want anything ever again. Everything is supposed to be very quiet after a massacre, and it always is, except for the birds. And what do the birds say? All there is to say about a massacre, things like "Poo-tee-weet?" (14)

En este sentido, y como afirma James Lundquist, si Vonnegut persigue algún objetivo con su narración éste es el de recrear la distancia entre "the horrors of life in the twentieth century and our imaginative ability to comprend their full actuality" (1976: 69). Pero como se trasluce en el párrafo de *SF* arriba citado, la narrativa no nos propone un acercamiento exaltado ni abiertamente antibelicista puesto que la guerra, como la muerte, se perciben como hechos inevitables: ""Why don't you write an anti-*glacier* book instead?' [...] there would always be wars, that they were as easy to stop as glaciers" (3). Esta inclinación hacia la pulsión de muerte que dominará a todos los personajes en *SF* tendrá, como ocurriese en *TFO* y *TER*, su correlato en la forma y estructura de la propia narración y, a su vez, constituirá una de las fuentes más destacadas de humor negro satírico dentro del relato. De esta manera, *SF* difiere radicalmente de los moldes narrativos formales más tradicionales, así como también de las expectativas convencionales sobre las capacidades de plasmar una realidad incontrovertible a través del discurso. Dentro del mismo marco narrativo se subraya la artificiosidad del relato mediante la presencia de un narrador elusivo que, con marcada ironía, cuestionará la maestría de su propia obra —"I've finished my war book now. The next one I write is going to be fun. This one is a failure, [...] it is so short and jumbled and jangled" (16, 14)— y que se designa a sí mismo como "a trafficker in climaxes and thrills and characterization" (4). Es decir, de forma paradójica, si por una parte en la narración se insta al lector a reflexionar sobre los horrores acontecidos en Dresde, al mismo tiempo se reconoce, como sostiene Mary Schriber, "that no combination of events leading to and making up Dresden make a novel, because a novel implies truth and heroism and casual plot sequences" (Mustazza, 1994: 179).

La dificultad de representar el exterminio de Dresde desde los marcos discursivos tradicionales revela igualmente una voluntad crítica hacia la guerra, que rehuiría los modos narrativos cuyos desarrollos lineales, personajes heroicos y conclusiones felices buscan imponer un orden causal sobre un acontecimiento donde impera el mayor caos. No obstante, como sucede en relación con un buen número de aspectos en *SF*, la contrapartida posible al hecho o fenómeno que se rechaza, tampoco se alienta o defiende desde la narración. Así, *SF* lejos de manifestarse explícitamente como una novela antibelicista, se presenta más bien como un reto postmodernista a la forma novelística tradicional en el sentido más amplio que teóricos como Mas'ud Zavarzadeh (1976) o Robert Scholes (1966) definieran como "non-fiction novel" o "antinovel". Tanto es así que el espectro de la tradición de la novela decimonónica se cuestiona claramente dentro de *SF* con la inserción intertextual de alusiones diversas a textos tan heterogéneos como *Valley of Dolls*, *Los hermanos Karamazov*, *Cenicienta*, *Uncle Tom's Cabin* o *Los tres mosqueteros*, siendo precisamente en referencia a la popular novela de Alexandre Dumas sobre la que se establece el comentario más humorístico a este respecto. De esta manera, Roland Weary, el despótico compañero de avatares de Pilgrim, antes de su captura por soldados alemanes, se identificará a sí mismo y a sus compañeros épicamente como "The Three Musketeers", fantaseando así sobre sus proezas y denigrando al frágil Pilgrim: "He spoke of the sacrifices he had made on Billy's behalf. He dilated upon the piety and heroism of 'The Three Musketeers', portrayed in the most glowing and impassioned hues, their virtue and

magnanimity" (36-37). El humillante final de Weary, como consecuencia de la gangrena causada por un calzado inadecuado durante su traslado al campo de concentración nazi, apunta burlescamente a la muerte de formas novelísticas atávicas como la representada por *Loa tres mosqueteros* que ya no tienen cabida en un mundo donde los conflictos bélicos alcanzan una magnitud tal que impide su posible idealización narrativa.

Pero Vonnegut no parece proponer, una vez más, *SF* como la alternativa narrativa ideal para plasmar las cruentas realidades de la contemporaneidad. Al contrario, *SF* surge como paradigma de la imposibilidad de narrar de acuerdo con los parámetros acostumbrados de causalidad y lógica. De la misma manera, tampoco las discusiones teóricas actuales sobre la naturaleza de la forma narrativa y su función escapan al comentario satírico de *SF*. En este sentido, la voz narradora recoge las opiniones de un grupo de expertos donde se debate "whether the novel was dead or not [...] One critic said it would be nice to bury the novel [...]. Another one said that people couldn't read well enough anymore to turn print into exciting situations in their skulls". Preguntado sobre el valor de la novela en la sociedad moderna, "one critic said, 'To provide touches of color in rooms with-all white walls'. Another one said, 'To describe blow-jobs artistically. Another one said, 'To teach wives of junior executives what to buy next and how to act in a French restaurant'". Irónicamente Pilgrim, infiltrado de forma inocente en la discusión, será expulsado por exponer sus experiencias en Tralfamadore (150-151). De esta manera, ante la invalidez de las formas narrativas tradicionales y la futilidad funcional que caracteriza la novela contemporánea, Vonnegut configura en *SF* un peculiar discurso subvirtiendo las estructuras anquilosadas de las primeras y satirizando la intrascendencia endémica de la segunda. Buena muestra de ello lo constituye la idiosincrásica explicación que dentro de la propia narrativa se hace de su trazado argumental, mediante la que se satiriza el intento de imponer un orden coherente sobre una realidad difícilmente aprensible, mientras se enfatiza la evidente superficialidad de esta estructura en sí:

> The best outline I ever made, or anyway the prettiest one, was on the back of a roll of wallpaper. [...] One end of the wallpaper was the beginning of the story, and the other was the end, and then there was all the middle part, which was the middle. [...] The destruction of Dresden was represented by a vertical band of orange, and all the lines that were still alive passed through it, came out the other side. (4)

Tal como se describe en estas líneas, el hilo argumental de *SF* se caracteriza por una serie de complejas, pero no arbitrarias, fracturas narrativas que se fundamentarán en los desplazamientos espacio-temporales que de forma constante emprende su protagonista en un reiterado devenir entre distintos periodos de su vida. Como se indica, la experiencia de Dresde representará el punto central hacia el que convergen todos los acontecimientos narrados, pasados y futuros. Más concretamente, la obsesión que Pilgrim manifestará hacia el pasado se refleja metafóricamente a través de la alusión bíblica a la mujer de Lot que, contraviniendo el mandato divino, se vuelve a contemplar la destrucción de Sodoma y Gomorra y como castigo es transformada en estatua de sal. Extrapolando las implicaciones morales de este episodio bíblico —en buena medida el total de *SF* representará el desarrollo de este tema—, Pilgrim retornará obstinadamente hacia su pasado, como reto, ya no a la divinidad, sino al calculado oscurantismo de la memoria historiográfica. De esta manera, al tiempo que se ensalza la humanidad del gesto de la mujer de Lot, se satirizan los motivos para la destrucción masiva de las dos ciudades bíblicas, prefiguración de la masacre acontecida en Dresde: "Those were vile people in both those cities, as is well known. The world was better off without them. And Lot's wife [...] she *did* look back, and I love her

for that, because it was so human" (16). Y si el incentivo de la narración es precisamente un deliberado regreso al pasado para recuperar la memoria de la experiencia de Pilgrim en la guerra, con esta acción no se busca reproducir un intento objetivo de plasmar una realidad dada. Como bien señala William Allen, tan sólo a través de "a different logic toward the future of the novel form" se puede dar cuenta de unos hechos que eluden fácil clasificación puesto que, como en Sodoma y Gomorra, la población de Dresde es destruida indiscriminadamente en aras de una causa presuntamente bienhechora (1991: 84). La irracionalidad ética de este suceso comportará pues la ruptura postmodernista con toda forma narrativa y expectativa lectora tradicional. De este modo, a diferencia de lo que sería un discurso de filiación realista, en *SF* se omite cualquier indicio de suspense narrativo en tanto Pilgrim avanzará con frecuencia conflictos futuros y sus diversas resoluciones. Así, nos revela lo que serán las circunstancias de su propia muerte en 1976 a manos de uno de sus compañeros en Dresde, Paul Lazzaro, o incluso descubrirá al lector que el desenlace del universo tendrá lugar cuando los habitantes del planeta Tralfamadore, al que Pilgrim es abducido en 1973, lo destruyan durante un ensayo técnico.

En este sentido, en *SF* se produce una quiebra total de las convenciones lineales del relato y de cualquier tipo de cronología narrativa y, en su lugar, se construye una estructura basada en un diseño espiral por el que cualquier acontecimiento o idea conducen a otros tangencialmente y de forma satírica. Especialmente representativo a este respecto es el segundo capítulo de la novela que condensa en sus páginas, a través de un frenético número de dislocaciones narrativas, todos los acontecimientos que marcarán el devenir de Pilgrim en la novela: "Billy has gone to sleep a senile widower and awakened on his wedding day. He has walked through a door in 1955 and come out another one in 1941. He has gone back through that door to find himself in 1963. He has seen his birth and death many times" (17). De esta manera, este episodio avanza buen número de los motivos que se desarrollarán a lo largo de la narrativa aportando una estructura preliminar que se constituye como una advertencia metaficticva de los delirantes trasvases cronológicos que llevará a cabo Pilgrim. Asimismo, y como ya se ha venido señalando hasta el momento, Vonnegut no se contenta con delimitar una frontera maniqueísta entre la realidad brutal de la sociedad de su tiempo y una respuesta subversiva ante ésta venida de la mano del artificio literario postmodernista. Por el contrario, en *SF* se subraya la inconsistencia de cualquier proposición absoluta, de cualquier discurso monolítico, de ahí que ninguna posición moral, ideológica o estética en la novela se encuentre exenta de pasar por el tamiz satírico-humorístico que constituye en sí misma esta narrativa. Desde sus inicios los epicentros del discurso en *SF* son sacudidos por todo un conglomerado de recursos metaficcionales, de rupturas cronológicas, de desafíos estéticos y, por lo tanto, al lector sólo le queda anticipar el desmoronamiento narrativo y epistemológico que acontecerá en capítulos venideros.

Si por algo sobresalen las estrategias humorísticas que Vonnegut emplea de forma recurrente a lo largo de *SF* es por su calculado dialogismo. Ninguna postura o certeza permanecerá de esta manera incontestada por aparentemente distante que pueda parecer su conexión con los sucesos que le son yuxtapuestos en el universo infinitamente sincrónico de Pilgrim.[59] Buen ejemplo de ello lo encontramos en el capítulo quinto de *SF*, donde se

[59] Debido a la prolijidad de ejemplos donde se manifiesta el uso conjunto de la forma satírica postmodernista y las retóricas lúdicas del humor negro en *SF*, me he limitado a seleccionar algunos de los momentos más significativos a este respecto dentro de la narrativa. Autores como Jerome Klinkowitz (1990) o Bo Pettersson (1994), ofrecen detallados análisis de las múltiples transiciones narrativas en *SF* y los diversos efectos satíricos logrados con ello.

relata la experiencia de Pilgrim en el campo de concentración alemán en el que los soldados aliados se hallan confinados. El rigor de la situación lo hace transportarse mentalmente a su posterior internamiento en un centro psiquiátrico de Estados Unidos donde, ante la visita de su extravagante esposa Valencia, se desplazará a su vez al zoológico de Tralfamadore lugar donde será exhibido en una campana de cristal junto con Montana Wildhack, una estrella americana de cine porno (76-85). La aparente distancia que media entre estos tres escenarios muestra un elaborado artificio en tanto los nexos entre los distintos sucesos se consiguen a través de sutiles maniobras lúdicas. En este caso concreto, se observa un claro énfasis en la reducción y cosificación del ser humano que tiene lugar en estos tres espacios. Si la primera imagen en el campo de concentración nos remite a un ámbito de especial crudeza, la exhibición de Pilgrim en el zoológico de Tralfamadore se convierte en el polo más extremado y satírico de esta situación. El artificio narrativo alcanzado por medio de esta yuxtaposición de escenas logra, no tanto el asalto implacable contra principios o concepciones establecidas, sino subrayar la futilidad de cualquier experiencia humana, mediante su comparación con situaciones análogas de naturaleza ficticia y especialmente risibles. Al mismo nivel pues, se sitúa en *SF* el fenómeno de los campos de concentración y las fantasías galácticas de Pilgrim, lo que sin duda no implica tanto la trivialización del primer hecho como la advertencia sobre el riesgo que sucesos de esta gravedad corren de ser sometidos a las dinámicas homogeneizadoras de la historiografía convencional y a las demandas de los medios de información.

Siguiendo procedimientos estructurales análogos, si bien con implicaciones críticas diversas, en los capítulos séptimo y noveno de *SF* una nueva concatenación de hechos da lugar a otra intricada sátira humorística. En este caso el desencadenante lo constituye el accidente de avión en el que Pilgrim se desplaza con un grupo de colegas a una conferencia de optometristas, oficio que desempeña tras el final de la guerra. Antes del desastre, la tripulación canta una tonada chocarrera —"And I see the bloody snag/When she bit me in the bag./Oh, I'll never fuck a Polack any more" (112)—, que a Pilgrim recordará otra cruda vivencia de la guerra: "Billy accidentally saw a Pole hanged in public, [...]. The Pole was a farm labourer who was being hanged for having had sexual intercourse with a German woman" (113). Tras la colisión del avión, el único superviviente del siniestro será Pilgrim que, con una severa fractura craneal, será internado en una clínica en la que compartirá habitación con Bertram Copeland Rumfoord, un historiador millonario que investiga sobre la participación de las fuerzas aéreas estadounidenses en la Segunda Guerra Mundial. El estado vegetativo de Pilgrim tras el accidente llevará a Rumfoord a proferir frecuentes menosprecios contra éste: "That's not a human being anymore. Doctors are for human beings. They should turn him over to a veterinarian or a tree surgeon" (139). Sin embargo, su cruel desprecio se desvanecerá cuando Pilgrim pruebe ser un informante adecuado del bombardeo de Dresde sobre el que Rumfoord indaga. La ironía del diálogo que Pilgrim y Rumfoord mantienen con posterioridad residirá en que mientras el primero, víctima del suceso, es incapaz de emitir una opinión clara sobre éste, Rumfoord de acuerdo con parámetros ideológicos positivistas no albergará la menor duda sobre la conveniencia de la maniobra aliada:

> 'It had to be done', Rumfoord told Billy, speaking of the destruction of Dresden.
> 'I know', said Billy.
> 'That's war'.
> 'I know. I'm not complaining'. [...]

'Pity the men who had to *do* it'.
'I do'.
'You must have had mixed feelings, there on the ground'.
'It was all right', said Billy. 'Everything is all right, and everybody has to do exactly what he does. I learned that on Tralfamadore'. (144-145)

La lógica convencional y descarnada de Rumfoord, que con sus drásticas aseveraciones parece buscar la confrontación con Pilgrim, queda sin respuesta ante la indiferencia y conformidad determinista de éste último. El lector se constituye en este punto como resorte central a la hora de discernir las implicaciones humorísticas de la atrofia moral de Pilgrim y la mentalidad bélica y deshumanizada representada por Rumfoord. En este sentido, a través de la confrontación dialógica de estas dos perspectivas nace un humor oscuro, amoral en su naturaleza e impreciso en cuanto a lo que se constituye como su objeto de crítica. Por una parte, la incapacidad de Pilgrim para adoptar una posición contra la devastación ocurrida en Dresde apunta hacia el desvanecimiento de convicciones morales seculares en una nueva era donde la proliferación de realidades dificulta la formación y el sostenimiento de juicios de valor firmes; por otra, la posición de Rumfoord da evidencia de una noción maniqueísta de la realidad conceptuada a partir de parámetros racionalistas que se prueban estériles en su capacidad crítica. Ambas posiciones se revelan inadecuadas en la plasmación del suceso de Dresde, aspecto que en *SF* se refleja a través de una sátira de marcada proyección humorística, puesto que, pese a la aparente distancia que media entre ambas opiniones, su conclusión resulta similar: "Everything is all right, and everybody has to do exactly what he does" (145). La falta de una voz que cuestione el bombardeo sobre Dresde en este contexto se percibe de forma más clara precisamente por su ausencia manifiesta.

Asimismo, la estancia de Pilgrim en el hospital se verá marcada por toda una serie de acontecimientos que, de modo diverso, enfatizan la naturaleza grotesca de una realidad en la que la muerte es un elemento omnipresente, pero no necesariamente trágico. Pilgrim rememorará algunas de sus experiencias tras el ataque de Dresde entre las que cabe destacar la reprimenda que Billy y sus compañeros reciben por parte de una pareja superviviente al contemplar éstos el mal estado de los caballos que arrastran el carromato de los soldados americanos mientras se desplazan entre las ruinas de la ciudad: "When Billy saw the condition of his means of transportation, he burst into tears. He hadn't cried about anything else in the war" (144). También en el momento de su ingreso en el hospital acontecerá la rocambolesca muerte de su esposa Valencia que, mientras apresurada acude a visitar a su marido, sufre un choque con su automóvil que derivará en su envenenamiento por inhalación de monóxido de carbono (133). El evidente paralelismo que se establece entre el fin de Valencia y los métodos de exterminio nazi es patente. Pero lejos de evocar con ello la brutalidad de la guerra o de enfatizar las desgraciadas circunstancias de la muerte de la mujer de Pilgrim, el lector percibe un giro humorístico en tanto Valencia aparecerá sistemáticamente retratada a lo largo de la narración como epítome del materialismo y la frivolidad de la sociedad norteamericana en los años 60. Que su final, a bordo de un Mercedes sea idéntico al de miles de prisioneros de los nazis, insinúa una humorística equiparación entre dos tipos de muerte igualmente absurdas. A modo de culminación de esta cadena de sucesos, el noveno episodio se cerrará con el lema tomado de la sociedad de Alcohólicos Anónimos —"God grant me the serenity to accept the things I cannot change, courage to change the things I can, and wisdom always to tell the difference" (153)—, y que se aplicará irónicamente al conjunto de la narración en tanto una inhabilidad profunda

para modificar los parámetros de sus propias vidas caracteriza a todos los personajes de *SF*. Como explica la voz narradora: "Among the things Billy Pilgrim could not change were the past, the present, and the future" (44). De una forma paralela funcionará el irónico epitafio que Pilgrim idea para su tumba: "Everything was beautiful and nothing hurt" (88). En términos generales, la multiplicación de muertes escabrosas que tiene lugar en los episodios mencionados y a lo largo de todo el resto de la novela no es arbitraria si se atiende al tercer subtítulo que encabeza *SF*, por el que se concibe la narración como "a duty-dance with death", oxímoron inspirado por Céline, que apunta hacia la paradójica combinación de humor y tragedia que caracteriza la mayor parte de la dinámica de *SF*. En palabras tomadas a partir del propio Céline: "*The truth is death [...]. I've fought nicely against it as long as I could... danced with it, festooned it, waltzed it around... decorated it with streamers, titillated it...*" (15). En *SF* Vonnegut establecerá una similar relación de paradoja entre los conceptos de muerte y creación artística, convirtiendo a la primera en fuente de inspiración directa de la segunda, estrategia que, a su vez, da forma al característico humor negro de esta novela.

En este sentido, más marcado aún es el humor negro que caracteriza los acontecimientos que en el relato preceden al bombardeo sobre Dresde, lugar donde los prisioneros americanos, entre los que se encuentra Pilgrim, reciben la visita de Howard Campbell Jr., apologista nazi de origen norteamericano que Vonnegut recupera de su novela anterior *Mother Night*. La arenga que éste lanza a sus compatriotas en pro de la creación de un batallón nazi-americano contra el avance del ejército ruso se ve interrumpida por la ardorosa proclama patriótica de Edgard Derby: "Derby raised his head, called Campbell a snake. [...] Derby spoke movingly of the American form of government, with freedom and justice and opportunities and fair play for all" (119-120). Momentos después, ante un inminente ataque aliado sobre la ciudad, todos los concentrados deberán refugiarse en los mataderos donde se alberga a los prisioneros americanos. Dos días más tarde Dresde, ciudad abierta que no figuraba como objetivo militar de los aliados, es destruida hasta sus cimientos: "Dresden was like the moon now, nothing but minerals. [...] Everybody else in the neighbourhood was dead" (129). La defensa que Derby hiciese de los valores y la justicia americanas se verá aún más conmocionada cuando tras la masacre, "American fighter planes came in under the smoke to see if anything was moving. They saw Billy and the rest moving down there. The planes sprayed them with machine-gun bullets. [...] the idea was to hasten the end of the war" (131). Este juego combinado de perspectivas encontradas constituye, como bien afirma J. Michael Crichton, "the ultimate difficulty with Vonnegut: that he refuses to say who is wrong. [...] He ascribes no blames, sets no penalties" (Mustazza, 1994: 111). En efecto, como ocurre en este ejemplo, la aparente desconexión que caracteriza cada pasaje de la novela se prueba ambivalente en su crítica en tanto no se atribuye en ningún momento un responsable último al sanguinario acto de destrucción de Dresde. Es el propio lector que, a través de una lectura perspicaz de los hechos relatados y un cuidadoso discernimiento de las incongruencias que marcan el desarrollo de los acontecimientos, puede descubrir la satírica paradoja de la responsabilidad aliada en la masacre cuando, como recoge la misma narrativa, es precisamente la causa aliada la que busca distinguirse por su honestidad y legitimidad. Pero en *SF* Vonnegut no sólo se limitará a cuestionar el desastre de Dresde —hecho amparado por una perversa discriminación entre los conceptos de justicia e injusticia—, sino que establece también una dura pero no menos humorística analogía con los acontecimientos bélicos desarrollados en

Vietnam en el momento en que *SF* veía la luz. Así Pilgrim atiende indiferente al enardecido discurso de un general norteamericano destinado en Vietnam: "He said that Americans had no choice but to keep fighting in Vietnam until they achieved victory. [...] He was in favor of increased bombings, of bombing North Vietnam back into the Stone Age, if it refused to see reason" (43).

Esta concatenación de hechos que articula buena parte de la narrativa se ve acompañada de toda una sucesión de enlaces metaficticvos que hacen de *SF* una narración autosuficiente en la que ninguna línea argumental o motivo simbólico quedan aislados o al azar. Uno de los motivos centrales que contribuye a trabar la estructura desmembrada de *SF*, y que a su vez es origen de las constantes tribulaciones de Pilgrim en el tiempo y el espacio, es la peculiar conexión del protagonista con el mundo extraterrestre de Tralfamadore. Éste le será inspirado por las novelas del escritor de ciencia ficción Kilgore Trout, recomendadas a Pilgrim por su compañero en el hospital psiquiátrico, Eliot Rosewater, superviviente, como él, de la Segunda Guerra Mundial.[60] De forma particularmente reveladora se alude a la capacidad terapéutica de estas narraciones sobre ambos personajes no tanto por sus argumentos, a menudo ingenuas fábulas morales, como por la naturaleza pretendidamente escapista del género de ciencia ficción. No es casual pues que ante las crudas memorias de Dresde que ambos personajes arrastran se justifique la predilección de ambos por la ciencia ficción: "They were trying to re-invent themselves and their universe. Science fiction was a big help" (73). La carga humorística de esta afirmación es obvia si se advierte que en *SF* precisamente el recurso a la ciencia ficción contribuye a la remodelación estética de un modo narrativo, el novelístico, incapaz de dar cuenta con sus estructuras tradicionales de una realidad que ya no responde a los parámetros lógicos de antaño. Igualmente humorístico, pero de implicaciones más claramente satíricas, es el hecho de que tanto las narraciones de Kilgore Trout como *SF*, al tiempo que presumen servir como catarsis a la experiencia brutal de la guerra, revelen una evidente trivialidad en sus formas y conclusiones. De esta manera, *SF* finaliza con el trinar interrogativo de un pájaro —"Poo-tee-weet?" (157 —, mientras los relatos de Trout, algunos de ellos sintetizados por Pilgrim en las páginas de *SF*, se caracterizan por conclusiones no menos absurdas.[61] Con la inclusión de las aventuras extraterrestres de Pilgrim, a su vez fuente de parodia por su cómica exageración de las convenciones del género, los elementos de ciencia ficción en *SF* consiguen establecer un paralelismo entre la realidad sensible del ser humano, caótica y

[60] Como en lo relativo a muchos otros aspectos del particular devenir vital de Pilgrim, la narrativa sólo revela al lector de una manera implícita la conexión evidente entre Tralfamadore, los desplazamientos espacio-temporales de Pilgrim y la influencia que sobre ello tienen las lecturas de Kilgore Trout. De nuevo pues, la aparente desconexión estructural de *SF* prueba poseer sutiles engranajes metadiscursivos que requieren del lector una aproximación especialmente activa, lo que hace de la novela de Vonnegut una narrativa perfectamente acorde con las premisas que para Barthes singularizaban el tipo de texto *scriptible*. Por otra parte, el personaje de Kilgore Trout constituye un claro *alter ego* del propio Vonnegut: un autor marginal de ciencia ficción cuyas obras publicadas en edición de paperback se caracterizan por sus coloridas portadas, lo mismo que las novelas de Vonnegut. Asimismo, Rosewater comenta que "[Trout's] prose is frightful. Only his ideas were good" (79), evocando y satirizando en un doble movimiento las numerosas críticas recibidas por Vonnegut en lo relativo a la escasa maestría de su obra, y consiguiendo indirectamente un irónico alarde de *humilitas auctoris*.

[61] El bien conocido cierre de *SF* ha sido interpretado de forma diversa por los críticos: desde la optimista mirada al futuro que según William Allen evoca este canto (1991: 98), hasta el cuestionamiento impotente de una realidad inexplicable por mediación de una voz inocente, de acuerdo con la interpretación de Thomas Marvin (2002: 123). La mayoría, sin embargo, lo traduce como un ejemplo más de la futilidad moral de la que da muestra *SF* en su conjunto (Giannone, 1977: 84).

extremada, y los mundos de ficción que éste puede idear. Es decir, por sorprendentes y ridículas que puedan llegar a ser las novelas de Trout o *SF*, la realidad humana da amplias muestras de superar estas ficciones. De esta manera, en *SF* no existe una escisión entre los planos "real" y ficticio, pues ambos son dimensiones de un continuo espacial y conceptual a la manera tralfamadoriana.

En lo que se refiere al planeta Tralfamadore, Vonnegut consigue trazar un buen número de reflexiones metaficticas en relación con el resto de la narración gracias a la descripción que Pilgrim hace de sus experiencias en éste. En primer lugar, se observa cómo *SF* se corresponderá estructuralmente con las características formales de las novelas trafalmadorianas, estructuras narrativas similares a telegramas donde

> Each clump of symbols is a brief, urgent message —describing a situation, a scene. There isn't any particular relationship between all the messages, except that the author has chosen them carefully, so that, when seen all at once, they produce an image of life that is beautiful and surprising and deep. There is no beginning, no middle, no end, no moral, no causes, no effects. What we love in our books are the depths of many marvellous moments seen all at one time'. (64)

Así pues, esta descripción aporta las claves de la estructura de *SF*, cuyos capítulos, como ocurre con las novelas de Tralfamadore, se dividen en segmentos que a primera vista no muestran una conexión causal o cronológica necesaria entre ellos. Sólo la contemplación de la obra en su integridad permite acceder a la aprehensión de toda su belleza estética. Las implicaciones satíricas de este comentario metaficticio sobre la forma y función de *SF* son diversas. A nivel estructural, el texto se vuelve irónicamente sobre sí mismo aportando una respuesta a la complejidad de composición de *SF*. Sin embargo, esta clave lectora es engañosa puesto que, a pesar de la aparente dispersión y desconexión de los pasajes que componen *SF*, finalmente una lógica idiosincrásica combina y relaciona los sucesos más variopintos. Es decir, la aparente inconsecuencia de *SF* no sería tal. Vonnegut apunta humorísticamente con este comentario sobre su propia novela a lo que habrían de ser las críticas negativas que ésta podría recibir, consciente en este sentido de la radical innovación narrativa que representaba su narrativa. Aún más, en línea con las dinámicas satíricas del humor negro, destaca la referencia a la serie de "momentos maravillosos" que las novelas tralfamadorianas condensan en su singular estructura. Si recordamos la desafección general de Pilgrim respecto a sus peripecias en Dresde y al desastre allí acontecido, y sobre todo si se advierte que *SF* parece adolecer de causas, objetivos o de una moral subyacente, una clara similitud se establecería con la función puramente estética de la prosa tralfamadoriana. No obstante, siguiendo la dinámica contradictoria y deliberadamente falaz de *SF*, todo parece indicar que es precisamente esta negación tajante de un sentido ulterior en la narrativa desde el marco de la propia narrativa la que apunta hacia una significación más profunda que escapa a la superficie aparentemente sencilla de *SF*. De hecho, la conspicua ausencia de voces que se pronuncien explícitamente en contra de la actuación aliada en Dresde se hace más visible en este fárrago de perspectivas o, como acertadamente expone Mary Schriber, "every statement, event, and would-be character in *Slaughterhouse* is an amalgam of truth and falsehood, ignorance and wisdom, good and evil simultaneously" (Mustazza, 1994: 182). Si este vacío pretende provocar una respuesta ética en el lector, o si más bien busca ser ejemplo de la imposibilidad real de establecer certezas morales en un mundo donde la entropía ha superado el *logos* cartesiano, la narrativa no aporta a este respecto una solución concluyente. Tan sólo el acercamiento particular del lector a la dinámica lúdica de *SF* puede discernir las dimensiones premeditadamente

confusas que se entremezclan en esta novela. Pero en cualquier caso, más allá de extrapolaciones morales ulteriores, *SF* busca provocar la risa en el lector expuesto a la complejidad de un mundo caótico, que en el texto se dibuja a través de unos parámetros de lógica tradicionales que demuestran su extrema simplicidad y consiguiente ineficacia. Uno de los ejemplos más significativos lo constituye la siguiente argumentación en la que Pilgrim combina una ley física, con las secuelas fisiológicas de los soldados derivadas de su confinamiento y malnutrición durante la guerra y los principios de funcionamiento técnico de las armas: "Billy coughed when the door was opened, and when he coughed he shit thin gruel. This was in accordance with the Third Law of Motion according to Sir Isaac Newton. This law tells us that for every action there is a reaction which is equal and opposite in direction. This can be useful in rocketry" (58).[62] En este contexto concreto, como también en el conjunto más amplio de la narración, la estratégica combinación de lo risible y lo atroz desemboca en la aparición de un marcado humor negro, que por su sistemático abandono de un posicionamiento crítico firme desata una reflexión satírica aún más mordaz. En su antología ensayística *Palm Sunday* Vonnegut comenta: "In order to be good readers, we must [...] recognize irony —which is when a writer says one thing and really means another, contradicting himself in what he believes to be a beguiling cause" (Pettersson, 1994: 145).

Por otra parte, el sentido de sincronía que los tralfamadorianos practican en sus novelas es coincidente con su percepción global del universo y de los sucesos que en él acontecen: "All time is all time. It does not change. It does not lend itself to warnings or explanations. It simply *is*. [...]. We are all [...] bugs in amber. [...] Only on Earth is there any talk of free will" (62). Y si se observaba que el concepto estructural de la novela tralfamadoriana era sólo extrapolable de forma parcial a *SF*, lo mismo ocurrirá en lo que concierne a las implicaciones éticas del mensaje tralfamadoriano que Pilgrim intenta transmitir a los terrícolas. A este respecto, no es casual que éste desempeñe el oficio de optometrista, puesto que esta ocupación aludiría metadiscursivamente a las múltiples ópticas que se pueden proyectar sobre un mismo acontecimiento. Sin embargo, como el propio Pilgrim explica, su concepto sobre su profesión dista considerablemente de una percepción caleidoscópica de la realidad y así, por el contrario, se embarca en la tarea de "prescribing corrective lenses for Earthling souls. So many of those souls were lost and wretched, because they could not see as well as his little green friends on Tralfamadore" (21). De esta manera, el inconmovible Pilgrim se convierte irónicamente en un denodado profeta del determinismo tralfamadoriano, instando a sus seguidores a una suerte de emancipación moral en tanto que incluso la muerte, conclusión de todo organismo viviente, tan sólo representa una ilusión de la percepción humana según la lógica tralfamadoriana: "When a Tralfamadorian sees a corpse, all he thinks is that the dead person is in bad condition in that particular moment, but that the same person is just fine in plenty of other moments. Now, when I myself hear that somebody is dead, I [...] say what the Tralfamadorians say about dead people, which is 'So it goes'" (20). Pero de nuevo, como señala Klinkowitz, esta aparente reinvención de los parámetros que explican los procesos del universo a través de

[62] Como analiza Kevin A. Boon, en todas sus novelas la preocupación de Vonnegut por los excesos derivados del cientificismo exacerbado de la edad contemporánea evidencia un claro posicionamiento crítico contra una nueva fe que viene a sustituir con nuevos dogmas los planteamientos religiosos de antaño. De ahí la recurrente ridiculización que en muchas de sus novelas se hace de principios científicos o de figuras emblemáticas de la historia de la ciencia (1997: 21-22).

un determinismo exacerbado, y que Pilgrim parece propugnar a través de las páginas de *SF*, se ve refutada ante el despliegue creativo que caracteriza la propia narrativa: "Behind this device stands man's greatest power, —the ability to imagine that anything, even he himself, is different from what it is" (1980: 52). Así, en este punto percibimos un estratégico juego entre el reconocimiento explícito de la incapacidad humana ante los avatares del destino, personificado en Pilgrim, y una superación de este cinismo funesto a través del acto dislocador e inconforme de la narración. La confrontación de ambos planos en un mismo marco narrativo favorece la coexistencia de contradicciones e incentiva un proceso dialéctico de naturaleza humorística que, como todo aspecto en *SF*, elude resolución.

Otro aspecto de la novela que merece especial atención por su importancia humorística es el cuestionamiento satírico de las fuentes historiográficas convencionales que en *SF* se efectúa mediante la inserción de un buen número de extractos provenientes de obras historiográficas —reales y ficticias— relativas a la Segunda Guerra Mundial. Los procesos historiográficos, una forma de ordenamiento cronológico y causal y, por consiguiente emanación de un sistema de raigambre racionalista, se conciben como la mayor de las falacias epistemológicas posible en su acercamiento a los sucesos de Dresde. Así, a lo largo de toda la narración, la introducción de fragmentos tomados literalmente de estudios historiográficos referentes a este episodio histórico y a otros momentos bélicos aparecerán sistemáticamente yuxtapuestos con comentarios o escenas que lúdicamente se contraponen o desarrollan los motivos tratados en estos pasajes. De esta manera, entre ambas dimensiones, historiografía y ficción, se establece una continuidad deliberada conducente a erosionar la legitimidad con la que secularmente se ha arrogado la primera. La ruptura más pronunciada del orden lineal predominante en las narrativas historiográficas tiene lugar en *SF* cuando Pilgrim visualiza una película sobre la Segunda Guerra Mundial y la rebobina, lo que le lleva a extrapolar las siguientes visiones: "The American fliers turned in their uniforms, became high school kids. And Hitler turned into a baby [...]. Everybody turned into a baby, and all humanity, without exception, conspired biologically, to produce two perfect people named Adam and Eve, he supposed" (54). La posibilidad utópica de un retorno infinito en el tiempo hacia un estadio de armonía primordial irá seguido en *SF* de la abducción extraterrestre de Pilgrim y, con posterioridad, de su retorno al vagón que lo trasladara hacia el campo de prisioneros nazi, con lo que se desmoronará esta misma visión ideal inspirada por la película bélica. La fe en una interpretación evolucionista del mundo es un fracaso según expone la narración quebrada de *SF*, pero también lo será en este caso un movimiento en la dirección opuesta.

En lo que se refiere a los fragmentos historiográficos de naturaleza textual, varios momentos sobresalen dentro de la novela por su acentuado humorismo satírico.[63] El primero de ellos y el más breve, tomado de la obra *The Execution of Private Slovik*, expone los motivos oficiales para la ejecución del soldado Eddie D. Slovik, el único soldado norteamericano ajusticiado por cobardía desde la Guerra Civil: "*He has directly challenged the authority of the government, and future discipline depends upon a resolute reply to this challenge*" (33). La ejecución se enfatiza como transgresión del sistema impuesto, puesto

[63] De estos fragmentos he omitido las citas historiográficas incluidas en el primer capítulo del libro (correspondientes a los libros *Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds* y *Dresden, History, Stage and Gallery*) en tanto no cumplen una función propiamente humorística o satírica. Su importancia dentro de *SF* radica principalmente en la reflexión que plantean sobre la ubicuidad de la muerte y de los conflictos bélicos a lo largo de la historia de la humanidad.

que la afrenta al orden legislado desemboca con frecuencia en una punición que, en este caso, alcanza proporciones especialmente absurdas. La reflexión metaficticva que origina este fragmento en el marco de *SF* consiste precisamente en llamar la atención sobre la manera en que en la novela se desafían los preceptos narrativos convencionales. Un enfrentamiento que trasciende las imposiciones estéticas establecidas y que como resultado da lugar a un potencial creativo improbable de conseguir bajo premisas estéticas tradicionales. Es decir, como ocurriese con la evocación bíblica de la mujer de Lot, con la inclusión de este fragmento, Vonnegut concita una defensa de la rebeldía frente a cualquier dictamen, postura bajo la que concibe su propia narrativa.

Dentro de un plano de reflexión más plenamente histórico, uno de los extractos historiográficos más significativos en *SF* nos remite a los informes de Howard Campbell Jr., en los que éste lanza una enérgica invectiva contra el capitalismo estadounidense y la nación americana en su conjunto: "A mass of undignified poor" (94). Irónicamente Campbell proseguirá analizando las carencias espirituales de los norteamericanos a través del examen del uniforme militar de sus soldados: "The American Army, sends its enlisted men out to fight and die in a modified business suit quite evidently made for another man, a sterilized but unpressed gift from a nose-holding charity" (94). Como en muchos otros episodios de la narrativa, en este punto *SF* explota varias posibilidades lúdicas. Por una parte, observamos la absurda imagen de un promotor de la ideología nazi censurando insignificantes hábitos sociales de otra nación. Por otra parte, el vilipendio que efectúa Campbell en su discurso es leído en *SF* a modo de comparación elogiosa a los prisioneros ingleses tomados por los nazis, los únicos que por su disciplina y por un envío erróneo —excesivo— de alimentos por parte de la Cruz Roja, mantienen una peculiar dignidad durante su confinamiento. De características bien diferentes es el extracto correspondiente al informe del presidente Truman que Lily, la esposa de Rumfoord, lee a éste durante el internamiento hospitalario que comparte con Pilgrim. En éste se relata el bombardeo de Hiroshima, los pormenores técnicos de la bomba atómica y los objetivos bélicos aliados en Japón durante la guerra: "*We are now prepared to obliterate more rapidly and completely every productive enterprise the Japanese have above ground in any city. We shall destroy their docks, their factories and their communications*" (136). Este afán exterminador, amparado por la legitimidad autoinvestida de la causa aliada, se prueba particularmente satírico cuando en líneas previas del mismo informe se apuntaba: "*We may be grateful to Providence that the Germans got the V-1's and V-2's late and in limited quantities and even more grateful that they did not get the atomic bomb at all*". Seguidamente, Lily pasa a leer *The Destruction of Dresden*, obra crítica de la empresa aliada en Dresde, precedida de un prólogo de dos mandos militares aliados participantes en la Segunda Guerra Mundial. La frialdad descarnada de uno —"I deeply regret that British and U.S. bombers killed 135,000 people in [...] Dresden, but [...] I regret even more the loss of more than 5,000,000 Allied lives" (136)— y la evaluación resignada del otro —"It was one of those terrible things that sometimes happen in wartime, brought about by an unfortunate combination of circumstances" (137)— aglutinan en gran medida los dos extremos ideológicos que en *SF* se convierten en objeto principal de sátira. Así, a través de una maniobra lúdica de yuxtaposición entre historiografía-ficción, las proclamas de inmovilidad, muerte y violencia que encierran estos textos se ven humorísticamente subvertidas por el hecho de hallarse inmersas en un fluir discursivo que aspira a romper estas mismas dinámicas. Asimismo, la

inclusión indistinta de citas historiográficas reales y ficcionales entronca con el propósito desmitificador de epistemologías tradicionales que se persigue en *SF*.

Y si la estructura general de la novela evoca una espiral, una dinámica sin comienzo ni desenlace factible, de modo análogo los personajes que la pueblan permanecen suspendidos en un vacío ontológico, o como se señala desde la propia narrativa: "There are almost no characters in this story, and almost no dramatic confrontations, because most of the people in it are so sick and so much the listless playthings of enormous forces" (119). Sin duda esta descripción se ajusta perfectamente al carácter de Pilgrim, cuya pasividad extrema lo convierte en un individuo poco convencional como figura protagonista. Como antihéroe que es en realidad, las limitaciones que de Pilgrim se citan son numerosas ya no sólo en un plano moral o de acción, sino que irónicamente aparece retratado con frecuencia como un tipo enclenque, objeto de burla por su estrafalario atuendo y asediado por traumas infantiles que rememorará en sus viajes. Como ocurriera en el caso de Jacob Horner en *TER*, Pilgrim sufre un agudo letargo emocional así como una crisis de parálisis que provocarán que se encuentre con frecuencia "unstuck in time [...], in constant state of stage fright, [...] because he never knows what part of his life he is going to have to act in next" (17). Para Thomas Marvin esta patética imagen, no cabe duda, se construirá a modo de crítica contra las consecuencias perniciosas y deshumanizadoras de la experiencia de la guerra (2002: 125). De ahí que Marvin, con un notable número de críticos, señale el paralelismo que en la propia narrativa se establece entre Jesucristo y Pilgrim: "A bum who has no connections" (79).[64] Lo que estos críticos parecen obviar es que lejos de propiciar una visión positiva y heroica de su protagonista por medio de esta analogía, en cambio se provoca una fuerte reacción humorística si tenemos en cuenta que Pilgrim se convierte, tras su abducción en 1973, en mensajero de Tralfamadore y de las peculiares percepciones que sus habitantes poseen sobre el tiempo y el espacio. En un giro paródico del dogma cristiano convencional, Pilgrim no adopta una teoría de la salvación y la vida eterna, sino que alienta la pasividad, dado que la muerte es un estadio intrascendente según la interpretación de los alienígenas. Si la base de la existencia cristiana es escatológica —orientada hacia el logro de un fin eterno por medio del cumplimiento de ciertos parámetros morales y la expiación de los pecados cometidos por la desobediencia de aquéllos—, la ética tralfamadoriana, por el contrario, es de base hedonista: "On other days we have wars as horrible as any you've ever seen or read about. There isn't anything we can do about them, so we simply don't look at them. We spend eternity looking at pleasant moments. [...] That's one thing Earthlings might learn to do [...]: Ignore the awful times, and concentrate on the good ones" (85). Sin embargo, no intenta establecer Vonnegut con esto una simple oposición entre dos formas contrapuestas de conceptualizar la existencia, por el contrario, de nuevo observamos que a través de la extrapolación satírica se consigue un pronunciado efecto humorístico. De esta manera, el sistema moral del cristianismo fundamentado sobre una búsqueda ulterior de salvación eterna resulta tan absurdo en sus implicaciones como cruel el menosprecio hacia las facetas y hechos menos gratos de la existencia que mantienen los tralfamadorianos. La figura de Pilgrim oscilará torpemente entre ambas dimensiones éticas y, sabedor del fracaso de la moral cristiana tras su experiencia de Dresde, abraza el cinismo determinista de los habitantes de Tralfamadore. A este respecto, son interesantes los irónicos paralelismos

[64] Al igual que cada nueva novela de Vonnegut se ha caracterizado por una reutilización intertextual de personajes y motivos aparecidos en obras previas del autor, la presencia de un protagonista que encarna, de forma paródica, a un nuevo Mesías es también recurrente, según apunta David Goldsmith, en la narrativa de Vonnegut (1972: 4).

simbólicos entre Pilgrim y Cristo: es despreciado por sus compañeros por su pasividad y su aspecto poco apto para las contingencias militares, es expuesto al escarnio público por su apariencia desgarbada y frágil tras su captura en Dresde y finalmente, tras un satírico deambular espiritual, se convierte en profeta de una nueva fe en cuya prédica muere asesinado por Paul Lazzaro, para ser resucitado más tarde gracias a sus desplazamientos temporales.

Dentro del propio marco de la novela se señala metaficticiamente hacia esta hilarante semblanza entre Cristo y Pilgrim cuando la voz narradora comenta: "[Billy Pilgrim] would weep quietly and privately sometimes [...]. Which is why the epigraph of this book is the quatrain from the famous Christmas carol. [Billy Pilgrim] resembled the Christ of the carol: *The cattle are lowing/The Baby awakes./But the little Lord Jesus/No crying He makes*" (144). Las similitudes satírico-humorísticas entre el dogma cristiano y el idiosincrásico devenir moral de Pilgrim se acrecientan en tanto que éste, siguiendo la concepción existencial tralfamadoriana, interpretará la muerte como un estado meramente transitorio en el tiempo que forma parte de un continuo sincrónico. De ahí, según Pilgrim, el interés tralfamadoriano en la figura de Charles Darwin: "Is [him] —who taught that those who die are meant to die, that corpses are improvements. So it goes" (154). Lo grotesco de este planteamiento determinista evoca claramente la no menos cuestionable creencia cristiana en la existencia y trascendencia del alma humana. En este sentido, como ocurre en otras muchas instancias de la narración, los sucesos más extraordinarios y absurdos se convierten en una imagen invertida y satírica de la dimensión más "realista" plasmada a lo largo de la novela. Pero las inferencias religiosas del protagonista de *SF* no concluyen aquí si atendemos a las implicaciones de su apellido, Pilgrim, evocador de la célebre alegoría religiosa de John Bunyan *The Pilgrim's Progress*.[65] Para Monica Loeb, esta evidente parodia de *SF* respecto a la obra moral de Bunyan constituye una sustanciosa fuente de elementos satíricos y humorísticos puesto que, si la obra del inglés se hallaba originada por un fuerte sentido didáctico y un claro optimismo cristiano, por el contrario "Billy's private life is filled with boredom and a feeling of inertia. Although he recognizes problems and misery around him, he feels powerless to do anything about it all" (69). Por lo tanto, la misma deliberada ausencia de resolución que caracteriza la propia estructura de *SF* impregna a su protagonista, un peculiar peregrino sin un lugar preciso hacia el que encaminar sus pasos y sin motivos que le impulsen a seguir una senda determinada. Así, en contradicción con las numerosas lecturas críticas que perciben en *SF* una obra de evidente trasfondo moral como crítica decidida a las consecuencias perniciosas de la guerra sobre la sociedad y sus individuos, se observa que en realidad Vonnegut rechaza la admonición directa y los procesos satíricos convencionales. En cambio, Pilgrim se convierte en el personaje prototípico de la narrativa de humor negro, un ser que si bien se halla expuesto a las atrocidades de la realidad en la que vive, permanece impasible, convirtiéndose con ello ya no sólo en objeto humorístico por sí mismo, sino propiciando a su vez una activa intervención lectora dentro de la narración.

En términos generales, ante la complejidad estructural y temática que singulariza *SF* ciertamente, como afirma Giannone, la asignación de la etiqueta "humor negro" a esta novela resulta necesariamente parcial y simplificadora (1977: 9). Sin embargo, es indudable que gran parte del potencial satírico de esta obra surge a partir de las dinámicas lúdicas del

[65] Charles B. Harris y Bo Pettersson también han aludido a los notables paralelismos estructurales y simbólicos existentes entre *SF* y *Moby Dick* (Pettersson, 1994: 270-271).

humor negro en conexión con la estética desestabilizadora de la prosa postmodernista. De esta manera, la creencia en un universo firme, estable y predecible —creencia reflejada por manifestaciones tan diversas como la religión, la historiografía, o la novelística decimonónica— se convierte en el objetivo satírico de Vonnegut en *SF*. No obstante, como ocurre de manera predominante en las formas narrativas satíricas postmodernistas, la pérdida de fe en la inmanencia ontológica de las cosas y la consiguiente afirmación de la naturaleza creada y arbitraria de la realidad contribuyen a hacer de *SF* no un mero asalto censor contra principios anquilosados, sino un instrumento de cuestionamiento humorístico por el que las propias estructuras de la novela sucumben ante la implacable empresa deconstructiva que se emprende desde la narración misma. Así, en *SF* se detecta un claro énfasis en la inestabilidad de la realidad, magistralmente plasmada a través de la fragmentación del texto y la yuxtaposición de entidades discursivas tan dispares como la ciencia ficción y la historiografía.

En lo referente a la conexión que tradicionalmente se ha establecido entre las implicaciones antibelicistas de *SF* y el compromiso ideológico de su autor, Robert Scholes refleja con particular certeza la paradoja que alberga este nexo y que ha llevado a la existencia de una clara polaridad entre las diversas interpretaciones recibidas por el texto: "Vonnegut's works exhibit an affection for this world and a desire to improve it —but not much hope for improvement" (Boon 1997: 24). No obstante, esta desconfianza en las capacidades humanas de intervención y mejora sobre sus condiciones de vida no desemboca en *SF* en la invocación de un panorama fatalista y desolado, sino que apunta consistentemente hacia lo ilusorio de las epistemologías por las que el ser humano se ha regido de forma tradicional. El trauma de la guerra que sufre Pilgrim y que ocasiona en gran medida su particular confusión existencial se ve enfatizado principalmente por sus diversos encuentros con formulaciones intelectuales cuya pretensión es someter el mundo a parámetros racionales que le aporten consistencia. Vonnegut se encarga en *SF* de plasmar la ineficacia de esta tendencia humana a través de la dicotomía determinismo-indeterminación que domina gran parte de la narrativa. El juego entre estos dos conceptos se reitera a todos los niveles discursivos en *SF*: estructurales, estilísticos, temáticos y caracterológicos. De esta manera, la estructura predeterminada de la narración resulta ser tan sólo una apariencia mientras que la simpleza de su prosa acentúa su capacidad satírica, sus diversas tramas argumentales —anunciadas sintéticamente al inicio del capítulo segundo— se expanden en una infinita proliferación de hilos y conexiones temáticas, y la aparente ingenuidad de sus personajes encierra un fuerte trasfondo crítico que supera la superficialidad de su caracterización. En este sentido, cualquier intento de interpretar *SF* bien como un ejemplo de sátira formalista, o bien como un modelo evidente de narración antibelicista fracasan al obviar la articulada dinámica lúdica que, en gran medida, reproduce el juego del *pharmakon* derrideano: una entidad fluctuante entre una multiplicidad de posibilidades que evade cualquier solidificación de su ser e implicaciones. De esta manera, el potencial satírico de *SF* surge como resultado de una oposición constante entre posturas discursivas, lo que desencadena toda una serie de paradojas cuyo humorismo resultante apunta hacia la propia ambigüedad estructural del proceso humorístico. Es decir, como se aprecia a lo largo de la novela, los matices cómicos y trágicos se entrelazan y combinan sin que en momento alguno desde el marco de la novela se reafirme ninguna postura concreta. La masacre de Dresde, suceso fatídico que se sitúa en el centro de la empresa narrativa de *SF*, se plegará de acuerdo con diversas tentativas interpretativas sólo para probar la futilidad de éstas y la

incapacidad de aprehender de forma genuina el fenómeno en todas sus dimensiones. El despliegue experimental que efectúa Vonnegut en *SF* señala hacia un cosmos hostil y hacia los intentos vanos del ser humano para domeñarlo, así como también irónicamente hacia la misma narración por su obvia incapacidad de acometer los objetivos denunciadores que se perfilan en el episodio que la abre. En definitiva, como en lo relativo a tantos otros aspectos de *SF*, la interpretación última se deja en manos del lector. La estructura espiral que traza el texto se prolonga así de forma indefinida.

El color del verano o Nuevo jardín de las delicias: *carnaval narrativo y catarsis sexual*

El color del verano o Nuevo jardín de las delicias (1991) es una de las novelas del cubano Reinaldo Arenas que mejor representa su proyecto creativo de cinco narrativas conocido como la Pentagonía.[66] Pese a ello, su recepción crítica ha sido muy desigual: desde las palabras elogiosas de Francisco Soto que la define como "an ambitious novel that synthesizes many of Arena's major themes" (1998: 59), a la desatención que merece a un crítico como José Miguel Oviedo que concluye que *ECV* "es un panfleto anticastrista casi del todo carente de interés literario" (2001: 365). Sin duda, su total desmembramiento estructural, su audaz caricaturización del gobierno de Fidel Castro y los histriónicos incidentes de sus personajes carnavalescos, la convierten en una obra plenamente postmodernista que ha concitado visiones críticas encontradas. Pero, por encima de la idiosincrasia estilística y temática de *ECV*, ésta comparte elementos centrales con el conjunto de la obra de Arenas y, más específicamente, con el grupo novelístico de la Pentagonía, elementos a los que, por su conexión con las dinámicas satíricas del humor negro postmodernista, conviene aludir antes de entrar en un análisis del texto.

En este sentido, si algún elemento caracteriza el ciclo narrativo de la Pentagonía, es su peculiar seguimiento del devenir de la historia cubana desde el periodo de la dictadura de Fulgencio Batista hasta un futuro próximo en el que la perpetuación del régimen castrista se percibe de modo cada vez más crítico. Este impulso de compromiso político contribuye decisivamente al florecimiento de una estética narrativa donde la sátira más acerada confluye con un humorismo desmedido, colosalmente grotesco. La radical experimentación narrativa de Arenas que ha caracterizado su prosa desde sus comienzos artísticos —por la que las estructuras formales de sus novelas se desintegran dando paso a una textura discursiva dispersa y sus tramas argumentales se distinguen por la creación de universos caóticos y carnavalescos— convierte al escritor en una de las figuras más distintivas dentro del postmodernismo en las letras cubanas e hispanoamericanas. Asimismo, en lo que a la particular estética de la obra de Arenas se refiere, éste se establece como figura continuadora de autores cubanos tan emblemáticos como Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante o José Lezama Lima. Más allá de las radicales divergencias

[66] La Pentagonía se abre con *Celestino antes del alba* (1967) donde se relata la infancia del poeta narrador durante el periodo de la dictadura de Batista en Cuba. Esta novela fue seguida por *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1982) y la que sin duda es la obra central de este conjunto de novelas, *Otra vez el mar* (1982), que comprende el proceso revolucionario cubano desde 1958 hasta 1970, y donde se recoge el creciente desencanto de su narrador ante el cariz totalitario que va adquiriendo la revolución castrista. Concluye la Pentagonía con la obra postuma *El asalto* (1991), violenta distopía sobre el destino del ser humano bajo los designios de un estado represivo.

ideológicas con algunos de estos escritores, Arenas manifiesta en común con todos ellos un sentido exuberante de la ficción narrativa, una fecunda imaginación que extrema a través de una percepción ficcional del mundo, que le lleva a transformar sus obras en escenario de constantes fluctuaciones estéticas y de tramas delirantes. Sin embargo, no es Arenas único en este sentido puesto que en el ámbito literario hispanoamericano más contemporáneo autores como Carlos Fuentes, Luisa Valenzuela o Cristina Peri Rossi han practicado con similar energía técnicas narrativas rompedoras que reivindican ya no sólo una innovadora sensibilidad artística sino, al mismo tiempo, una declarada responsabilidad con las agitadas situaciones de los contextos hispanoamericanos que se evocan en muchas de sus novelas. Una estrategia común a estos y a muchos otros escritores, y que muestra una especial incidencia en la narrativa de Arenas, es la explotación de un humor sardónico estrechamente ligado a una perspectiva crítica de acentuado fundamento satírico. En el caso de Arenas, este escritor es además un destacado reivindicador de la desmesura icónica y lingüística, un cultivador nato de las tendencias barrocas de tan fructífera tradición en la literatura hispanoamericana. En este sentido, según Félix Lugo Nazario, Arenas recurre a las técnicas barrocas no tanto con la aspiración de reproducir el barroco funcional, culterano, de escritores cubanos como Alejo Carpentier o José Lezama Lima, sino de reescribirlo a la manera postmoderna, "eclipsando y renovando los métodos convencionales y tradicionales de la literatura nacional anterior, actualizando con sus producciones la creación artística nacional respecto al resto de la literatura hispanoamericana" (1995: 191). De este modo, en las obras de Arenas lo alucinante y sensual se entremezclan insistentemente con lo onírico oscuro y brutal, con una finalidad primordialmente humorística en una búsqueda de transgredir conjuntamente los cánones ideológicos y estéticos que han restringido secularmente la libertad creadora del artista. Buen ejemplo de ello lo constituye *El mundo alucinante* (1969), sin duda la obra de Arenas más elogiada por la crítica, donde la reescritura fantástica de las andanzas del herético fraile mexicano Fray Servando Teresa de Mier es una jocosa mezcolanza de desproporción rabelesiana y denuncia contra cualquier tipo de coerción dogmática y totalitaria sobre el individuo por parte de las instituciones sociales o políticas.

De forma más patente aún que en el caso de autores norteamericanos como Robert Coover, E. L. Doctorow o Kurt Vonnegut, Arenas, desde su posición de exiliado, localiza su compromiso político con la situación del pueblo de Cuba en el centro de su actividad literaria. No se puede olvidar que este escritor, a través de su obra y de sus diversas actividades académicas, se convirtió en un impetuoso portavoz de la causa anticastrista lo que, junto con su declarada condición homosexual, le llevó a sufrir persecución, ostracismo artístico, encarcelamiento dentro de la isla, y finalmente el exilio —durante el famoso éxodo del Mariel— a Estados Unidos, que se prolongaría hasta su muerte en 1990. Se convierte así Arenas en una de las figuras artísticas de Hispanoamérica más simbólicas del fenómeno del exilio que ha marcado el devenir social y político de tantas naciones hispanoamericanas, y que ha dado como resultado una característica tendencia artística en la literatura más reciente de las Américas. La experiencia del exilio, tanto interno como externo, marca de forma indeleble el frenético universo narrativo de Arenas, que se acercará lúdica y jovialmente a lo desgarrador y alienante de esta vivencia.[67] A este

[67] María Luisa Negrín establece una división entre las nociones de exilio externo y exilio interno, por la que la primera se correspondería estrictamente con un desplazamiento de tipo territorial, mientras que la segunda abarcaría a individuos "rechazados por el poder dominante [...], los marginados sociales, los presos, los

respecto, como señala Perla Rozencvaig, Arenas practicaría una forma de terrorismo lingüístico mediante el que el autor intenta profanar ya no sólo los discursos hegemónicos de los que disiente, sino la experiencia trágica del exilio en sí mismo (1986: 97). En contra de lo que pudiera parecer, no se propone este escritor ensalzar la figura doliente del expatriado, al que puede llegar a caricaturizar en narrativas como *El portero* (1989). En este sentido, el más ambicioso plan literario de Arenas —"one that shatters all expected generic boundaries and limitations in an attempt to provide the reader with a literary space of multiple possibilities" (Soto, 1998: 69)—, delimitado por el neologismo areniano de Pentagonía, alude "a cinco agonías distintas desarrolladas a través de la historia cubana" (Valero, 1991: 65).

La poética del desarraigo que elabora Arenas en estas cinco novelas sobresale por la maestría con la que el escritor consigue plasmar el drama de los desplazados cubanos al tiempo que, recurriendo a una serie de técnicas narrativas donde prima un humor disparatado y corrosivo, desmitifica cualquier concepción de la identidad humana como una estructura monolítica y firme.[68] Ahora bien, pese a la naturaleza claramente denunciadora de la opresión del pueblo cubano bajo el régimen castrista que incentiva las obras de Arenas, lejos de proponer alternativas, el autor parece regocijarse de forma ambigua en la dificultad de oponerse efectivamente a sistemas ideológicos o políticos de naturaleza totalitaria: "Estallar es la recompensa que el buen Dios depara a los hijos que han querido disfrutar su obra. Cuerpos inflados, soltando chorros de sangre, humor y mierda" (*ECV*, 76-77).[69] El exilio se convierte así en fuente de inspiración literaria y en ocasión para burlar la enajenación resultante de las constricciones ideológicas impuestas por el sistema cubano. Este radical desdoblamiento semiótico entre la afirmación de la dureza de la existencia expatriada y su recreación humorística confiere a *ECV* unas cualidades estéticas que la aproximan de forma genuina a la concepción satírica del humor negro dentro de la narrativa postmodernista. En esta línea, no lejos de las percepciones que el crítico Antonio Benítez Rojo expone sobre la cualidad proteica de las literaturas caribeñas y su inherente dualidad, Arenas recurre a una explotación de lo humorístico fundamentada sobre estas dos mismas concepciones, aparentemente antagónicas, pero características de las textualidades isleñas: "Una de orden secundario, epistemológica, profana, diurna y referida a Occidente —al mundo de afuera—, donde el texto se desenrosca y se agita como un animal fabuloso para ser objeto de conocimiento y de deseo; otra de orden principal, teleológica, ritual, nocturna y revertida al propio Caribe, donde el texto despliega su monstruosidad bisexual de esfinge..." (Benítez Rojo, 1998: xxx).

---

repatriados, los disidentes" (2000: 1). Por su persecución política dentro de la isla y su posterior diáspora estadounidense, Arenas experimentó ambas modalidades de destierro.

[68] No conviene olvidar que fuera del ciclo de la Pentagonía, otras novelas de Arenas como *El mundo alucinante* o *El portero*, se ocupan con igual énfasis, si bien desde perspectivas diversas, de la condición del exilio. En el caso de *El mundo alucinante* Fray Servando encarna, a un nivel connotativo, la misma naturaleza disidente que llevaría al propio Arenas a un constante exilio social y político. En *El portero*, su protagonista Juan se constituye como epítome del individuo latinoamericano que, en el exilio norteamericano, se debate frente a una realidad hostil a sus experiencias vitales. Esta distancia cultural se verá plasmada humorísticamente en la novela de Arenas mediante la personificación de las mascotas de los vecinos que ocupan el inmueble neoyorquino donde Juan trabaja como portero. Irónicamente, Juan sólo será capaz de comunicar y contagiar sus inquietudes espirituales y sus ansias de libertad a estos animales, y no a sus propietarios, ignorantes de su propia esclavitud moral.

[69] Las citas tomadas de la novela proceden de la edición original publicada por Ediciones Universal en 1991.

Esta capacidad del discurso caribeño de atender simultáneamente a dos funciones, cognitiva y estética-ritual, se refleja a la perfección en buen número de las narrativas de Arenas donde el motivo del exilio se aborda tanto desde la vertiente de la desolación del que ha de marginarse de sus raíces, como desde una perspectiva festiva de la subversión y la disidencia políticas del exiliado como individuo desafiante frente a las fuerzas inexorables de un sistema despótico y represor. Ambas dimensiones se hallarán plasmadas por Arenas a través de un humor devastador que favorece que el propio texto se vuelva sobre sí mismo, señalando con ello la falibilidad de sus propias estructuras críticas. Por otra parte, la oscura visión que Arenas manifiesta de la condición humana y su escepticismo sobre las capacidades de combatir las formas opresivas de la realidad social y política de la diáspora se refleja en la recurrencia del elemento muerte —principalmente en forma de suicidio— en las novelas de la Pentagonía. No obstante, al carácter en apariencia pesimista de estas obras, Arenas contrapone un artificio narrativo que encuentra en lo decadente y trágico su incentivo estético más efectivo. De esta manera, el cubano enuncia a lo largo de buena parte de su producción novelística un discurso irreverente que busca constituirse como oposición a las normas de orientación social y política en su sentido más amplio. Paradójicamente, a través de una aproximación humorística a las experiencias más crueles y descarnadas, Arenas alcanza la ambigüedad semiótica que hace de su narrativa un ejemplo paradigmático de sátira postmodernista. Según declara el propio autor, "with humor you evoke reality in a more disrespectful manner and therefore you can come closer to it without the distancing effect that is typical of all seriousness. All rhetoric implies certain useless formalities that humor interrupts and challenges as it gives us a more human reality" (Soto, 1994: 152).

Pero si la experiencia exiliada se convierte en un elemento central dentro de la producción literaria del escritor cubano, el aspecto que realmente singulariza de forma más particular a Arenas por encima de la gran mayoría de escritores hispanoamericanos contemporáneos es su constante reivindicación de una sexualidad diversa y libre (Ocasio, 2003: 181). En la totalidad de sus obras las protestas políticas de Arenas confluyen con una explícita afirmación de lo erótico como fuerza de disrupción estética y política. Más específicamente, es su celebración de una homosexualidad masculina irreverente y sin complejos la que confiere a sus narrativas una cualidad transgresiva que Rafael Ocasio sintetiza como "homosexuality's counterrevolutionary value" (130). De forma análoga, para Francisco Soto las cinco novelas de su Pentagonía forman "a homosexual Bildungsroman" (1998: 33-70). En efecto, en las novelas de la Pentagonía la representación de Cuba como país se hace mediante el tamiz de las vivencias homoeróticas de sus respectivos personajes. La relación entre *praxis* literaria y prácticas eróticas se torna así indisoluble con un afán autorial de cambio sobre las normas estéticas convencionales, por el que se aspira a recodificar éstas mediante una actitud sexual subversiva y una deliberada desconsideración de las normas sociales regentes. Este talante provocador encuentra en la homosexualidad uno de los más prominentes actos de rebeldía posibles, un reto abierto a la hipocresía social y política de Cuba.[70] Así en *ECV* se identifica el placer homosexual como

[70] Las medidas represoras del gobierno castrista contra los homosexuales y las repercusiones de éstas en el campo artístico cubano se han analizado ampliamente en obras críticas como *Machos, Maricones, and Gays: Cuba and Homosexuality* de Ian Lumsden (1996), o *Cuba's Political and Sexual Outlaw: Reinaldo Arenas* de Rafael Ocasio (2003). También de sumo interés, como fuente original de información, es el volumen *Política cultural de la*

fuerza liberadora y ataque a la cultura falocéntrica siempre hegemónica: "Se persigue por todos los medios un mundo casto, práctico y sobrio. A ese horror [los homosexuales] nos oponemos rotundamente, asumiendo todos los riesgos posibles y esgrimiendo a cada instante la gran arma que poseemos: el placer" (392).

Sin embargo, la proliferación de símbolos y escenas homosexuales en las narraciones de Arenas difiere radicalmente de las tendencias críticas dominantes en la narrativa *queer* cultivada en Europa o Norteamérica. Así, desde un marco crítico más amplio, el crítico David Foster puntualiza que cualquier exégesis de textos latinoamericanos relativos a aspectos homosexuales requiere de una visión contextualizada que no puede ignorar que "in Latin America there is nothing like a project or an agenda of dissident sexual analysis for any segment of Latin American culture" (1997: 15). En esta línea, Arenas no busca explícitamente a través de sus obras dignificar o legitimar la situación de los homosexuales en su tierra natal. En cambio, el escritor se detiene con frecuencia en lo más sórdido de las experiencias de este colectivo empleando para ello un lenguaje descarnado y una caracterización extremadamente grotesca. Valga como ejemplo el retrato incompasivo de la Jibaroinglesa, una de las tantas locas que pueblan las páginas del *ECV*: "Se trataba de una loca de aspecto hórrido fruto de una extraña hibridez, mezcla de india, china, negra y española. [...] Tenía la configuración de un sapo asustado o de un pingüino de vientre prominente" (217).[71] De este modo, uno de los temas que recibe un mayor desarrollo en esta novela concierne a la búsqueda infructuosa que "el último bugarrón del mundo" hace en pos de otro bugarrón genuino —"[aquél] que no se singa nunca a un maricón" (66)—, para acabar descubriendo que "todos los bugarrones eran maricones pues se dejaban encular por otros bugarrones", y al mismo Fifo, "en cuatro patas, recibiendo la obra de varón del Che Guevara" (65).[72] El asunto de la homosexualidad, presentado mediante un lenguaje crudo y sin eufemismos, se convierte así en numerosas ocasiones a lo largo de la narrativa en motivo de burla y de recreación grotesca del ambiente represivo de la isla apuntando con ello hacia la profunda hipocresía de su autoritario sistema de gobierno.[73]

Para la mayoría de críticos, el despliegue sexual que caracteriza las obras de Arenas no es simplemente un alegato de la condición homosexual, sino más bien expresión directa de la desolación y fatalidad que derivan de la misma impotencia política de aquéllos que se ven perseguidos a causa de su disidencia o de su sexualidad, o como se recoge en las páginas de *ECV*: "El homosexual es un ser aéreo, desasido, sin sitio fijo o propio que anhela de alguna manera retornar a no se sabe exactamente qué lugar [...] somos los expulsados del paraíso. Y además el paraíso ha sido abolido" (390, 391). Esta defensa de la homosexualidad junto con la recusación textual de las convenciones sexuales tradicionalmente sancionadas se encuentra vinculada a menudo en la prosa de Arenas con

---

revolución cubana (1977), donde se recogen discursos y edictos políticos que cifran y regulan legalmente las actividades artísticas en la isla de acuerdo con los postulados ideológicos de la revolución.

[71] El número de relaciones intertextuales en la narraciones de Arenas es muy alto, así en esta caracterización de la Jibaroinglesa se alude de forma explícita a Severo Sarduy que, en su novela *De donde son los cantantes* (1967), caracteriza a la población cubana como marcada por un sincretismo racial y cultural chino, negro e hispano.

[72] Como más adelante se precisará. Arenas recurre a un número elevado de apelativos cómicos para designar a las muchas personalidades del mundo de la política o de las artes que evoca en sus novelas. Como se observa en este caso, Fidel Castro, recibe el sobrenombre de Fifo, popular en Cuba durante los años 60.

[73] Son multitud las historias relativas a los excéntricos avatares sexuales de sus protagonistas que se insertan a lo largo de la narración. Todas ellas tienen en común la misma naturaleza lúdica e irreverente de una sexualidad heterodoxa y desprejuiciada frente a las constricciones de la moral tradicional.

asuntos relativos a la situación social y política en Cuba. De ahí que a menudo en sus narrativas a la rigorosa ortodoxia ideológica y ética del sistema castrista se contraponga una sexualidad hiperbólica reflejada a través de una promiscuidad verbal que busca derrocar formas ideológicas monolíticas y autócratas.[74] Elocuente ejemplo de ello lo encontramos en *ECV* donde la proclamación del "hombre nuevo" que hiciera Ernesto "Che" Guevara como necesaria consecución a las políticas comunitarias y revolucionarias del comunismo (1999: 111-129), se ve humorísticamente satirizada por la técnica paródica del "superensartaje" por la que

> Una sola mujer recibe la obra de cinco y hasta quince hombres quienes, con excepción del último son también poseídos por otros hombres de falos cada vez más largos. El superensartaje ha dado lugar a una mezcla de razas insólitas en una sola criatura. El caso de Olga Figuerova, que tuvo un hijo con una parte negra y otra blanca, es un caso de *superensartaje* simple. ¿Pero qué me dicen ustedes del caso de Clara Mortera que tuvo un hijo con un ojo azul y otro verde, con el pelo lacio, crespo y rizado a la vez y con mechones blancos, rubios y retintos [...]? [Fifo] quería mostrar al mundo [...] que su isla era la cuna del superensartaje y por lo tanto la patria indiscutible del hombre nuevo, ése que necesita de la participación colectiva para nacer. Un verdadero hijo de la humanidad. (186, 187)

Del mismo modo, otro elemento que informa los factores del exilio y la homosexualidad en la producción areniana es la fuerte carga autobiográfica contenida en sus narrativas.[75] Arenas se inmiscuye constantemente en sus obras de forma abierta como voz narradora, personaje o parodia de sí mismo. Así, en *ECV* se presenta bajo tres máscaras como Gabriel, el campesino cubano de la juventud de Arenas; Reinaldo, el escritor sometido al acoso de los servicios de espionaje castristas, y la Tétrica Mofeta, el homosexual que participa clandestinamente de una subcultura cubana de indulgencia sexual y transgresión ideológica. A lo largo de la narración se insertan cuatro misivas en las que las tres voces se dirigen a Reinaldo previniéndole de los sinsabores del exilio, siempre sin abandonar un enérgico humorismo negro. De esta manera, entre las anécdotas que Reinaldo refiere al propio Reinaldo sobre los exiliados cubanos en Nueva York, destaca la de Miguel Correderas, "[una] pobre loca que se ha pasado la vida entera mamando en los matorrales" y que, arribada a Nueva York, busca profesión como "mamadora experta". Para lo que "luego de llenar miles de planillas, la sometieron a una prueba testifical. Esto es, la pusieron a mamársela a un viejo ante un tribunal competente. Aunque parezca increíble, la loca fue descalificada" (289). Esta escisión de la voz narradora en tres personas coincide con la extrema fragmentación narrativa de *ECV* reflejando con ello las nefastas consecuencias de la represión ideológica y sexual en el país sobre el individuo. Pero de nuevo, en este caso, el lector no se halla ante lo que pudiera interpretarse como una simple manifestación anticastrista de su autor, en tanto que la degradación que imprime el

---

[74] Aunque dadas las limitaciones de espacio no pueda abordar el tema en la profundidad que merecería, es conveniente al menos indicar la relevancia que para el examen de esta novela presenta el estudio de Michel Foucault *Histoire de la Sexualité* (1976). En el primero de los tres volúmenes que lo constituyen, el pensador francés examina las estrategias políticas que han incentivado y multiplicado los discursos sobre la sexualidad con el fin así de sistematizar, domeñar y constreñir a todos aquellos que se desvíen de una sexualidad de fines exclusivamente procreadores. Esta paradójica relación entre poder y placer se establece, en cierta medida, en *ECV* donde podemos observar la llamativa imbricación entre los discursos sexuales proscritos en Cuba y el recurso a estos mismos por parte del estado con el objetivo de refrendar su legitimidad ideológica. De esta manera, como hiciese Foucault, Arenas busca subrayar la hipocresía y doblez moral que subyace a toda coerción ideológica sobre la actividad sexual.

[75] Aparte de los contenidos biográficos presentes en la mayoría de sus narrativas, Arenas ha experimentado de forma abierta con el género de la autobiografía en *Antes que anochezca* (1992).

hostigamiento político ejercido sobre los disconformes con el régimen castrista no aparece como causa única de opresión social. En este sentido, como se analizará más adelante, el retrato que Arenas traza de la isla y sus habitantes no busca ser benévolo, y en *ECV* se enfatiza que el devenir de Cuba se halla marcado por una tradición de regímenes tiránicos de la que el gobierno de Fifo sería sólo una muestra más.

Arenas se valdrá de la idiosincrasia del género autobiográfico en tanto éste le permite hacer uso de una subjetividad exhibicionista e inestable, coincidente con la duplicidad narradora que, según Linda Hutcheon, caracteriza las formas narrativas postmodernistas: "An overt, deliberately manipulative narrator [and] no one single perspective but myriad voices" (2000: 160). De esta manera, como afirma Silvia Nagy-Zekmi, el espacio cubano en novelas como *ECV* aparece representado como un locus políticamente asfixiado y sexualmente sobreerotizado donde la exposición del deseo homosexual converge con las críticas ideológicas que comporta la novela, subrayando humorísticamente con ello la autorrepresentación del autor como un ser segregado por su disidencia política y sexual (2000: 216). Gracias también a esta desinhibida intromisión autorial, Arenas consigue socavar el diseño de la novela tradicional, subrayando deliberadamente con ello la inevitable artificiosidad que acompaña toda construcción discursiva. No es por este motivo extraño que, interpolados a lo largo de una narrativa de naturaleza tan aceradamente satírica y descarnada como es *ECV*, el lector se encuentre con episodios de marcado lirismo, cargados de referencias a situaciones íntimas del autor en los que se alude a sus pensamientos y esperanzas políticas, su situación de expatriado y su enfermedad. Esta deliberada reflexión autobiográfica también le permite a Arenas insertar escenas en las que se alude irónicamente a las vicisitudes sufridas como escritor a causa de la censura mientras permaneció en la isla. Así, a lo largo de la narración a menudo Reinaldo o la Tétrica Mofeta se ven obligados a reiniciar la escritura de la misma novela en la que primera instancia somos receptores, confiscada o extraviada ésta en una infinidad de ocasiones en las circunstancias más disparatadas. De la misma manera, Arenas se acerca con humor a su periodo de encarcelamiento en la prisión del Morro en la Habana durante el que habría sido sometido a todo tipo de torturas y vejaciones con el fin de hacerle desistir de unas actividades literarias tildadas de contrarrevolucionarias. Sin embargo, en *ECV* se abandona cualquier referencia a lo terrible de esta situación personal y en su lugar, la Tétrica Mofeta redacta inmediatamente una retractación donde "se acusaba de vil, traidor, contrarrevolucionario, depravado", alentado por "el magnífico teniente [que] se paseaba ante ella siempre apretándose sus abultados genitales y el sexo que parecían querer estallar" (325).

De todo lo examinado hasta el momento, a primera vista, se puede establecer un notable número de paralelismos entre la obra del cubano y el acercamiento bajtiniano de la sátira menipea. De acuerdo con ésta, a través de la yuxtaposición sistemática de elementos estéticos o ideológicos incompatibles, la subversión del orden sancionado de las estructuras sociales y una atención preferente hacia los estratos físicos humanos vinculados con la sexualidad y la excreción, el texto aspiraría a una libertad verbal total, así como a entroncar con una tradición lúdica de desestabilización social. Nada tiene de llamativo pues que Rita Molinero concluya que *ECV* "pertenece a la tradición de la cultura popular, siempre alejada de la Oficialidad de las clases dominantes" (1994: 135). Esta posible lectura de la producción de Arenas como asimilable al concepto de sátira menipea se ve asimismo refrendada en el caso de *ECV* por la intensidad de sus numerosas instancias narrativas

donde prevalece el exceso verbal, la sexualidad desenfrenada, la representación caricaturesca de personajes y la proliferación pantagruélica de seres y objetos. Ejemplos de esta dinámica se localizan en los extensos elencos que a lo largo de la narración buscan contrastar la prodigalidad de tipos y situaciones humanas en el contexto cubano con la austeridad y mediocridad impuestas por el régimen castrista. Así, en el prolongado recuento de objetos sustraídos por un grupo de locas del Convento de Santa Clara —clausurado y sellado por las fuerzas revolucionarias— se cuentan artefactos tan dispares como "orinales esmaltados, aguamaniles de porcelana, libros religiosos, lámparas de aceite, misales y falos de madera" (372).

Del mismo modo, no conviene olvidar que el marco principal de la narración se sitúa durante el carnaval en el que se festejan los cincuenta años oficiales —cuarenta reales— de gobierno de Fifo, motivo por el que se resucita a figuras de la cultura cubana de todos los tiempos y se procede a todo tipo de estrafalarios ceremoniales de exaltación del régimen castrista, orientados a causar la admiración ante la multitud de personalidades extranjeras convocadas. Justamente, Bajtín singularizaba en sus teorías el evento del carnaval como centro culminante donde el proceso de desacato a las regulaciones sociales e ideológicas permitía a las sociedades europeas medievales entregarse momentáneamente a un espíritu lúdico e irreverente. El exacerbamiento de lo corpóreo y lo perecedero que Bajtín distingue como aspecto distintivo de esta festividad se evidencia de forma clara en la narrativa de Arenas donde se abandona cualquier intento de racionalidad logicista y, por el contrario, se fomenta una iconoclasia verbal que impugna las voces retóricas emanadas desde las hegemonías éticas e ideológicas. Por otra parte, de forma elocuente, el propio subtítulo de *ECV* remite a la obra maestra de Hieronymous Bosch (El Bosco), *El jardín de las delicias*, tríptico alegórico de atributos carnavalescos en el que, como metafóricamente en la novela de Arenas, se suceden el edén, el jardín de las delicias terrenales y el infierno, y donde se privilegia la representación distorsionada y grotesca de los seres por encima de cualquier afán de reproducción mimética.[76] Sin embargo, en *ECV* Arenas va más allá, cancelando de forma deliberada la oposición que El Bosco establece entre los espacios del *locus amoenus* y el infierno y, bajo el signo de su ambiguo humor, Cuba pasa a ser simultáneamente un jardín luminoso regido por los placeres de la carne tanto como oscurecido por los horrores y la ignominia (Molinero, 1994: 130).

En el ambiente festivo evocador del carnaval bajtiniano que prevalece en *ECV*, entre algunos de los actos más claramente subversivos de las formas estéticas y de los órdenes ideológicos institucionalizados encontramos, entre otros, la excéntrica conferencia artística pronunciada por el resucitado José Lezama Lima, cuyo eje temático lo constituye la cuestión: "¿ACABA DE EYACULAR O NO EL JOVEN GIOVANETO FLORENTINO QUE HABÍA POSADO PARA EL DAVID DE MIGUEL ÁNGEL?" (275), y cuya conclusión no podía ser otra que "ese dios florentino y anónimo [...] había tenido una eyaculación gloriosa dentro de su maestro momentos antes de que el genio (que suele visitarnos sólo en instantes excepcionales) lo transportase a la inmortalidad de la piedra" (286). Este exorcismo satírico contra los excesos del retoricismo académico y de las formas

[76] El lema horaciano *pictura ut poiesis* se refleja a numerosos niveles en *ECV*. Así, por una parte la cualidad pictórica de esta narrativa —explicitada en el episodio titulado "Pintando"— se plasma a nivel estético a través de la naturaleza colorista de su prosa y de la formación bidimensional de sus personajes y escenas. Asimismo, en el episodio "El hueco de Clara" su singular protagonista, Clara Mortera, produce un óleo que comparte título con la novela de Arenas (380).

culturales anquilosadas se traslada de igual modo al campo de lo religioso. Ejemplos significativos lo constituyen episodios como el proceso de canonización de Aurélico Cortés —loca muerta en virginidad y célebre por sus milagros— como Santa Marica, y la de "La Elevación del Santo Clavo" —parodia de la crucifixión de Cristo por la que "un joven [...] completamente desnudo fue amarrado a una cruz de madera mientras su falo iba creciendo a causa de las constantes caricias de que era objeto por quienes lo crucificaban" (426). En ambas ceremonias, localizadas como actos centrales del carnaval, el fervor religioso es sustituido por la lujuria irrefrenable de los habitantes de la isla que se congregan en torno a espectáculos que promueven la exaltación libertadora de lo físico sobre la más ortodoxa jerarquía de valores que priman el pensamiento y la espiritualidad.

No obstante, a pesar de las notables semblanzas existentes entre *ECV* y las concepciones bajtinianas sobre la sátira menipea, conviene apuntar que la novela se disocia significativamente de varios de los aspectos centrales de la teoría del ruso dificultando con ello la identificación que críticos como Soto han efectuado entre ambas (1998: 60). Esto se aprecia en el caso más concreto de la funcionalidad regeneradora que Bajtín atribuye a su concepción de sátira menipea y que difiere de la conclusión atrófica y estéril del discurso de Arenas en esta narrativa. En efecto, si bien la novela se cierra con la exitosa separación de la isla de su base —conseguida tras los denodados esfuerzos de sus habitantes por roer su plataforma insular—, la isla quedará a una deriva geológica y geográfica y a merced "del alboroto y las protestas de todos sus habitantes [porque] no lograban ponerse de acuerdo sobre qué tipo de gobierno iban a instaurar. [...] Cada cual quería conducirla a un sitio diferente al elegido por el prójimo". La conclusión de esta porfía nacional se salda con un resultado que dista de la apoteosis utópica que, según Bajtín, contrarrestaría la rigidez de la oficialidad institucional: "Finalmente, aquel pataleo con el que todos se manifestaban se hizo tan poderoso que la isla, que carecía de plataforma, se hundió en el mar entre un fragor de gritos de protesta, de insultos, de maldiciones, de glugluteos y de ahogados susurros" (442).

En esta línea, las diversas secciones del relato encabezadas por el título "La historia" aluden sistemáticamente a "la tradición siniestra" que aqueja a la isla por la que ésta habría sido secularmente "víctima de todas las calamidades políticas, de todos los chantajes, de todos los sobornos, de todos los discursos grandilocuentes, de las falsas promesas y del hambre sin tregua" (163). Ante esto, el dominio de lo genital, de la burla inclemente, así como de la recurrente mixtura de lo sacro y lo profano en la novela no se construye con la esperanza de alcanzar algún tipo de emancipación social o estética, sino como clamor textual frente al reconocimiento de la incapacidad humana de trascender los esquemas epistemológicos que el mismo texto ha erigido. A este respecto, observamos cómo uno de los participantes más dinámicos durante los fastos del carnaval es el propio Fifo, que se desplaza con las masas por las calles de la Habana Vieja en el interior de una burbuja iluminada "como un resplandeciente papamóvil" (409). El carnaval en *ECV* no se concibe pues como una actividad catártica fruto de la rebelión ritual del pueblo frente a la autoridad, sino como la comunión indisociable entre humor y terror, *eros* y *thanatos*. De esta manera, si una fuerte tonalidad humorística preside buena parte de la narración, el sentido trágico y desesperado que en ocasiones se yuxtapone a ésta soslaya cualquier visión sobre la fecundidad positiva que Bajtín asignaba al carnaval y a las dinámicas discursivas de la sátira menipea. Este aspecto evidencia las cualidades "satánicas" de la risa que, de acuerdo con Nicasio Urbina, se originan en el humorismo areniano: "La risa en las obras de Arenas,

más que un signo positivo con connotaciones amistosas y valor lúdico, es una señal negativa, cargada de elementos agresivos y burlescos, es un signo de rechazo más que de aceptación" (1991: 94).[77]

Como ya se apuntaba en la sección teórica a este capítulo, la relativa discrepancia existente entre la visión bajtiniana de la sátira menipea y las formas satíricas postmodernistas responde en buena medida a las divergencias entre el restringido marco contextual en el que Bajtín concibió el concepto de sátira menipea, así como al *telos* regenerativo con el que lo asoció. En efecto, las formas humorísticas que emplea Arenas en *ECV* responden más efectivamente a la aproximación postestructuralista al concepto de humor, basado éste en la entidad estrictamente discursiva desde el que se construye y formula. En el caso concreto de *ECV*, son las concepciones barthianas de *texte de jouissance* o la derrideana de *pharmakon* las que se muestran más particularmente idóneas para conceptuar sus intrincaciones textuales, sin olvidar tampoco las teorías entre sexualidad y poder de Foucault. Si la premisa cardinal de la teoría de ambos pensadores radica en la naturaleza lúdica, diseminadora, y abiertamente autorreflexiva de la escritura comprendida como *diegesis* —proceso dinámico desvirtuador de centros estéticos o ideológicos prefigurados y coercitivos— observamos que los textos de Arenas, conscientes y afirmantes de su ambivalente ontología discursiva, parangonan sin duda esta aproximación. De forma más precisa, son algunas de las acusaciones críticas que ha recibido *ECV* a causa de su inestabilidad ideológica, su desbordamiento verbal, y su fragmentación estructural y temática, las que evidencian de una forma más clara el rechazo manifiesto de esta novela hacia axiologías totalizadoras y, por consiguiente, la consolidación de su vínculo con formas postmodernistas de desestabilización textual.

En lo que respecta al papel del humor negro concebido como estructura de filiación satírica, es la capacidad de una novela como *ECV* de hacer confluir la noción polifónica postestructuralista de la escritura con la voluptuosidad de lo erótico y la oposición a toda práctica semiótica normativa, la que propicia el surgimiento inmediato de un humorismo ambiguo y complejo en sus implicaciones críticas. En este sentido, como sostiene Eduardo Béjar, las cualidades "escénicas" de la narrativa areniana —que la diferencian de narrativas estilísticamente más austeras como *TER* o *SF*— le conceden un potencial "que fractura la diacronía representacional al desplegar el lenguaje como espectáculo [...] equívoco y mutante" (1987: 109-110). El afán no resolutivo de las problemáticas que se plantean a lo largo de *ECV* juntamente con la continua proyección burlesca de todos los discursos que dominan el espacio político y cultural de su Cuba natal —normativos y transgresores por igual— la convierten en claro epítome de la forma satírica del humor negro en la narrativa postmodernista hispanoamericana. Adoptando esta perspectiva específica, *ECV* es una novela sobre la que cabría realizar múltiples enfoques críticos, sin embargo, por la imposibilidad de agotar todos ellos, tan sólo me ocuparé de una de las dimensiones discursivas que de forma más consistente activan esta narrativa y donde mejor se reflejan las dinámicas lúdicas del humor negro: su radical asalto contra las formas estéticas e ideológicas de la novela de testimonio sancionada por las directrices culturales del gobierno

[77] No todos los críticos de Arenas, sin embargo, coinciden en estimar el potencial lúdico y ambiguo de su humor negro. Así Roberto Valero afirma que "el humor es el vehículo utilizado por Arenas para transmitir su mensaje desolador. [...] Al sentimiento cómico y ridículo de la existencia le corresponde un sentimiento de tragedia y desamparo, una horrorosa incertidumbre que lleva al artista a destruir por medio del humor lo poco de valioso o certero que puede haber en esta vida" (1991: 9).

revolucionario en Cuba. Ya que si algo caracteriza el subversivo empeño de Arenas es la maestría con la que, a través de su humorístico cuestionamiento, consigue movilizar y problematizar satíricamente el conjunto de discursos políticos, sociales y culturales que han dominado el devenir de su isla natal.

Así, más allá de la indudable vinculación de este texto con las circunstancias personales de su creador —exiliado en Nueva York y gravemente enfermo de sida en el momento de la conclusión de esta novela—, destaca su poderosa relación con la tradición literaria de la novela-testimonio de la revolución. A este respecto, no olvidemos que como tantos otros autores, Arenas, por encima de su decidido compromiso político con la reivindicación de las libertades en Cuba, ha manifestado con igual obstinación la necesidad del literato de abstraerse de cualquier posición ideológica firme y, por el contrario, de afirmar sus inquietudes creativas a través de su arte: "Un verdadero escritor latinoamericano, o de cualquier otro continente, debe estar más allá de cualquier rejuego ideológico" (1991: 20).[78] Precisamente Francisco Soto examina el total de la Pentagonía considerándola un reto abierto a las estructuras anquilosadas de una forma narrativa como la testimonial cuyo objetivo principal es "more to explore the areas of history than of fiction, with the purpose of granting veracity to the witnesses' discourse by means of referential descriptions and verifiable references" (1994: 136). De forma más específica, en el caso de la novela de testimonio dentro del marco de la Revolución Cubana, ésta ha ido tradicionalmente aparejada a la premisa del "hombre nuevo", ideal por el que se buscaba, entre otros objetivos, otorgar la voz a la "gente sin historia" —los oprimidos bajo estructuras sociales capitalistas— a través de su incorporación en las narrativas testimoniales.[79] Sin embargo, como señala Soto, tras el utopismo de esta causa, si algo define la narrativa de testimonio es su fuerte naturaleza utilitarista y su supeditación respecto a los intereses ideológicos de la revolución lo que, en consecuencia, redundaría en perjuicio de la autonomía creativa de aquellas manifestaciones literarias que priman la experimentación estética sobre la fidelidad factual (41). Dentro de la rígida percepción teleológica y dialéctica de la historia en que se basa la filosofía de la novela de testimonio, cualquier otro discurso cuya naturaleza sea la superación de una concepción sistemática y progresiva hacia la representación "realista" de las cosas, constituye una transgresión de primer orden. Sin embargo, esta transgresión no se identifica sólo como la infracción de las directrices político-literarias perfiladas por la Revolución, sino que desbarata los ejes de coherencia lógica y validez referencial canónicos a la poética de la narrativa tradicional preocupada por la aprehensión y plasmación unívoca del mundo por medio del texto.

---

[78] No parece ser de la misma opinión Adolfo Cacheiro quien, en su estudio *Reinaldo Arenas: una apreciación política* (2000), en un intento de acallar las numerosas polémicas nacidas en torno a la obra del cubano y su vehemente oposición al gobierno de Castro, sostiene que la fuerza crítica de la obra de Arenas nace del incondicional posicionamiento marxista del autor. Por su parte, Soto refutará esta lectura en tanto detecta una discordancia entre la noción progresista y utópica del materialismo histórico marxista y la naturaleza refractaria y circular de narrativas como *ECV* (1998: 61).

[79] El enorme apoyo que el gobierno revolucionario cubano brindara a la narrativa testimonial se refleja en el notable número de producciones literarias que responden a los parámetros de este tipo de narración y en su promoción editorial. Entre éstas cabe destacar los títulos siguientes: *Maestra voluntaria* (1962) de Daura Olema García, *La guerrilla Tupamara* (1970) de María Ester Gilio o *Biografía de un cimarrón* (1966) y *Canción de Rachel* (1969) de Miguel Barnet.

Por todo ello, sabedor de la subversión discursiva en la que incurría, Arenas satiriza en *ECV* cualquier pretensión de "objetividad ideológica" o de reproducción mimética de una verdad histórica, al tiempo que reconsidera la noción de marginalidad que favorecieran los revolucionarios cubanos. En este sentido, rememorando el capítulo dedicado a las tribulaciones del bugarrón mencionadas con anterioridad, se identifica humorísticamente al abuelo de este personaje, "[otro] bugarrón nato", con Esteban Montejo (66) —informante y protagonista de la célebre narrativa testimonial *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet—, violando satíricamente con ello la seriedad y prominencia que Barnet y su famoso protagonista han adquirido dentro del canon de la literatura revolucionaria cubana. En términos generales, Arenas se sirve consistentemente en *ECV* del humor negro como una estrategia que le permite incorporar en un marco textual de intensa iconoclasia las experiencias emocionales, imaginativas y alucinatorias de sus personajes —creaciones lingüísticas que representan la otra vertiente de la marginación social, individuos que discrepan, o no se acomodan, a los postulados del régimen revolucionario: "dissidents, extravagants, dreamers, freethinkers, homosexuals" (Soto, 1994: 6). Frente a la retórica complaciente y triunfalista que acompaña las narraciones documentales, Arenas hace uso en *ECV* de un subjetivismo exacerbado y procaz, gracias al que desestabiliza cualquier expectativa lectora convencional ante su obra. La propia estructura externa, fragmentada y circular, de *ECV* nos remite en primera instancia a este desajuste narrativo que busca ser al mismo tiempo un desafío ideológico.[80] El ejemplo más prominente a este respecto lo constituye el prólogo a la novela que se encuentra injustificadamente hacia la mitad de la narrativa y no a su comienzo, y cuya autoría además no nos es desvelada —la voz oscila entre lo que pudiera ser Reinaldo y la Tétrica Mofeta—, satirizando con esta omisión el férreo control que el narrador testimonial ejerce de forma convencional sobre su relato. La familiaridad con la que este prólogo se presenta al lector —"¡Niña! Saca tus manitas contaminadas y olorosas a pinga de este libro sacro...!" (246)— se afianza con diversas reflexiones sobre la política y sociedad cubanas, y con el pormenorizado análisis de las circunstancias que rodearon la producción de la Pentagonía y de *ECV*, en concreto a la que define como "retrato grotesco y satírico (y por lo mismo real) de una tiranía envejecida y del tirano, cúspide de todo el horror" (249). La paradoja de la "realidad grotesca y satírica" de *ECV* —que se concibe a sí misma como microcosmos de la historia cubana durante la época de gobierno castrista así como del decidido intervencionismo de su voz narradora— no busca sino enfatizar la naturaleza puramente ficcional de la obra arrastrando al lector a un espacio provocativo de infinitas posibilidades interpretativas. La vacilación de la voz narradora que se aprecia en el prólogo es ostensible al resto de la novela en la que, con frecuencia, la voz crítica de Daniel Sakuntala, "La mala", emerge para refutar o corregir alguno de los acontecimientos previamente afirmados. Así, el constante cambio en el número del volumen de las obras completas de Lenin que el personaje de Tedevoro transporta a lo largo de toda la novela motiva el enfado de esta figura reprensora: "¡Pero en qué quedamos! ¿Es el tomo 25, 26, 27, o 29? Decídete, querida, pues no haces más que saltar de tomo en tomo". A lo que el narrador Reinaldo replica indiferente: "Ay, chica, no jodas tanto con tu meticulosidad de academia que lo mismo da que sea el tomo uno que el dos mil de las obras completas de Lenin pues de todos modos, nadie, [...] va a meter sus

[80] En lo que se refiere a su estructura circular, en el prólogo a la novela, la voz narradora afirma: "Está usted, tal vez, ante la primera novela redonda hasta ahora conocida" (249). Sin embargo, como bien apunta Donald Shaw, no se puede afirmar que la novela posea verdaderamente una estructura definida (1999: 218).

narices en esa obra" (307). Este pasaje ataca consistentemente el concepto tradicional de autoridad narradora desmitificando, mediante la inversión de la jerarquía narrador-personaje, el aura creadora con la que se ha dotado al escritor desde la crítica literaria tradicional. Pero, al mismo tiempo, tampoco la voz narradora se oculta tras los sucesos que relata, como frecuentemente ocurre en las narraciones testimoniales, sino que se hace, como en este ejemplo, particularmente asertiva.

La cronología linear y la unidad temática e ideológica son singularizados por el novelista Miguel Barnet como elementos indispensables para fijar la orientación histórica de la novela de testimonio (1983: 30). El menosprecio flagrante que Arenas muestra hacia estas premisas no nace de un intento de confundir al lector, tanto como de derrocar lúdicamente el absolutismo oficial de la historia concebida como una estructura secuencial espacio-temporal lógica que empuja al lector a una disposición interpretativa determinada. A la coherencia recalcitrante de la narrativa testimonial, en *ECV* se oponen la total inverosimilitud de los hechos narrados en la novela, la coexistencia anacrónica de personajes históricos y literarios de toda la tradición cubana y la indiscriminada dislocación de las fronteras entre realidad y ficción. Por otra parte, a la ya de por sí segmentada estructura temática de la novela se agregan un número notable de breves secciones de tonalidad panfletaria que evocan paródicamente la exaltación apologética del régimen castrista desde los paradigmas culturales e ideológicos impuestos por éste. Así, en un apartado titulado "Las siete maravillas del socialismo cubano" se incluyen, entre otras, mordaces críticas al periódico revolucionario cubano *Granma* —"el periódico que cosecha más papas y azúcar en todo el globo"—, a la guagua —"el único vehículo del mundo que una vez que se entra en él no se puede salir ni parar en sitio alguno"—, o al noticiero ICAIC —"el único [...] durante el cual podemos cerrar los ojos, soñar, dormir [...], seguros de que aunque no hemos visto nada del noticiero, lo hemos visto todo" (233). No menos hilarantes y lingüísticamente lúdicos son los diversos capítulos en los cuales se incluyen treinta absurdas retahílas satíricas —Treinta Truculentos Trabalenguas— dedicadas a una serie diversa de artistas, donde Arenas explota el método tradicional de silabeo de las cartillas de lectura escolares.[81] Si el ataque textual a toda suerte de dogmatismos que sirve a Arenas para quebrantar formas discursivas autoritarias adopta estrategias que la aproximan a tipos satíricos y humorísticos convencionales, no obstante, es su rechazo a ofrecer posiciones ideológicas alternativas, así como su insistente incontinencia textual la que lo distancia de éstos. Asimismo, es el sentido de horror y distorsión máxima latente en los discursos autoritarios hacia los que Arenas apunta satíricamente el que infunde con un humorismo ambiguo y lúdico las fórmulas narrativas de *ECV*, propiciando con ello una ruptura total con las dinámicas de la narración testimonial. A la gravedad inherente de los discursos oficiales, Arenas yuxtapondrá una visión frívola que favorece la aparición de la inestabilidad lúdica que caracteriza el humor negro.

Un elemento característico de *ECV*, y crucial en su desacralización del paradigma narrativo de las formas literarias sancionadas por la Revolución, es que en esta novela Arenas retoma con especial consistencia la tradición satírica de la diatriba contra personas, en este caso contra iconos de la propia Revolución Cubana. La novela se abre así como una

[81] Valga como ejemplo la dedicada a Miguel Barnet —apodado Miguel Barniz— titulada "Bar, ber, bir, bor, bur": "Burlesca y aburguesada en un bar de Varna, la avernal Barniz, cual avara batávara, hiperbórea e híbrida, abordó barbada a un burdo borbón berebere, absorbiéndole al imberbe —por arte de birlibirloca— burbujas verdes de su bárbara vara" (126).

farsa teatral —forma literaria que quiebra la homogeneidad discursiva de la narración— titulada "La fuga de la Avellaneda", y concebida como un acto de repudio del gobierno de Fifo contra la poeta cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda que, resucitada con el fin de conmemorar los cincuenta años de Fifo en el poder, intenta huir hacia las costas de Florida. La disputa física y dialéctica entre los cubanos isleños en el puerto de la Habana y los exiliados cubanos en Miami se transforma en una auténtica opereta del absurdo donde se agrupan un número incontable de destacadas figuras del mundo cultural cubano, algunas de ellas ocultas bajo nombres satíricamente deformados: Zebro Sardoya (Severo Sarduy), Alicia Jalonzo (Alicia Alonso), H. Puntilla, (Heberto Padilla), Alejo Sholejov (Alejo Carpentier), Octavio Plá (Octavio Paz), Manuel Gracia Markoff, alias Cara de Fó y Marquesa de Macondo (Gabriel García Márquez), Günter Grasoso (Günter Grass). A lo largo de toda la novela, se retomará esta dinámica caricaturesca, y durante las ceremonias carnavalescas en honor de Fifo, una larga sucesión de personalidades participarán humorísticamente de la potencia desublimadora de la narrativa. Sin embargo, Reinaldo Arenas aparecerá con frecuencia burlonamente encarnado bajo su apodo de loca como la Tétrica Mofeta, distanciándose así de la línea invectiva de la sátira formalista fundamentada en el escarnio y la censura complacientes.

De la misma manera, figuras destacadas dentro de las letras cubanas contrarios a las políticas represoras del gobierno castrista, con los que Arenas llegó a trabar profunda amistad como Virgilio Piñera o Antón Arrufat, no escapan al sarcasmo desmitificador de la novela. En este caso concreto, incluso los misteriosos acontecimientos que rodearon la muerte de Piñera —cuyo cadáver fue sospechosamente requisado por la policía cubana— aparecen recreados burlonamente en *ECV* mediante una larga serie de fallidos intentos por parte de los agentes secretos de Fifo de asesinar al poeta, quien finalmente muere al ser expuesto a "un bollo gigantesco pintado con tal realismo que aquel sexo giraba enloquecido dentro de la tela. Virgilio Piñera, no pudiendo tolerar aquella presencia inminente, murió de un infarto" (349). Tampoco el contingente de locas que inundan los episodios de la narrativa elude el potencial humorístico de *ECV*, convirtiéndose éstas en muchas ocasiones en centro del suceder esperpéntico de la trama. Este aspecto también se refleja en sus grotescos sobrenombres: "la Duquesa, la Sanjuro, el Camelias, la Supersatánica, la Pitonisa Clandestina, la Triflea, la Reina, la SuperChelo, la Perro Huevero" (91). En este sentido, Arenas no concibe *ECV* como un ataque contra una realidad dada, sino como una reescritura lúdica del panorama político y social cubano en la isla. No es pues la interpretación del autor la que se antepone a los acontecimientos, como ocurriese en la narrativa testimonial, sino que más bien es la narrativa en sí la que opera sobre las expectativas producidas en el lector. En el presente caso, la seriedad, fidelidad histórica y mimetismo predominantes en los relatos de testimonio no podían chocar más violentamente con la disposición esquizoide de *ECV* donde Arenas busca trascender cualquier tipo de polaridad ideológica.

Otros pilares en los que se sustenta toda forma narrativa testimonial son, por una parte, la cimentación de los hechos relatados sobre formas documentales verídicas y, por otra, su establecimiento dentro de un marco socio-histórico apropiado a los intereses ideológicos que sirve. El "superobjetivo" de perseguir estos dos propósitos en la elaboración de cualquier narrativa testimonial es, según Barnet, "no meramente estético [sino] más funcional, más práctico. Debe servir como eslabón de una larga cadena en la tradición de su país. Debe contribuir a la articulación de la memoria colectiva" (1983: 32-33). En *ECV*, sin

embargo, se desafía abiertamente la posibilidad misma de aprehender una realidad única y fidedigna mediante una dislocación total de las versiones oficiales que amparan tradicionalmente la integridad de la narrativa testimonial. La multiplicación de voces, su polisemia ideológica, la variación y contradicción narrativa, satirizan la posibilidad de establecer algún mundo representado, objetivo o independiente tras el medio textual. Los juegos humorísticos que Arenas propone en *ECV* anuncian la invalidación del proyecto literario propuesto por la discursividad dominante, al tiempo que proclaman que la utopía revolucionaria refrendada por el medio historiográfico y la literatura testimonial no es sino un disfraz carnavalesco, una falacia de múltiples y ocultas vertientes. De esta manera, en el capítulo titulado "Una inspección", Fifo sobrevolará en un helicóptero la isla acompañado de sus ministros e invitados extranjeros, y como máxima autoridad del gobierno —y por lo tanto fuente irrefutable de verdad— se encargará de transmitir sus peculiares impresiones aéreas de la isla al tiempo que emite toda suerte de órdenes y contraórdenes arbitrarias para promover reformas extravagantes. Por ejemplo, mientras examina la ciudad de Holguín, Fifo concluye: "Está muy mal situada esa ciudad [...]. En esa inmensa llanura debería haber un criadero de ranas toro. Trasládenme toda la población, derrúmbenme esos cajones y construyanme ahí inmediatamente una gigantesca laguna y llénenmela de ranas toro" (148). La contemplación de un grupo de hombres desnudos también despierta la curiosidad de Fifo por lo que su ministro de Educación explica: "Ése es el campo de concentración para homosexuales que usted mismo diseñó y que yo al momento construí. Ahí tenemos a quinientos mil maricones". Ante lo que Fifo rebatirá: "¿Campo de concentración? ¿Qué pensará nuestra invitada de honor aquí presente? [...]. Es un campo de rehabilitación para criminales". [...] Pero nunca, jamás, los campos de concentración. Nosotros lo que hacemos es educar o reeducar" (146-147). Así pues, en este punto concreto, Arenas cuestiona la doble naturaleza —encubierta y oficial— de las famosas unidades UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) en las que, en las décadas de los 60 y 70, sus internos eran sometidos a trabajos forzados como punición a su condición disidente, muchos de ellos acusados de homosexualidad. La condena internacional de este fenómeno por parte de intelectuales como Jean-Paul Sartre motivó la respuesta conciliadora del gobierno cubano que defendió el carácter inocuo y la finalidad meramente reeducadora de estos espacios (Lumsden, 1996: 55-80). Es la naturaleza pérfida y engañosa de esta duplicidad institucionalizada la que Arenas invoca satíricamente en este episodio en boca de su último responsable. Este aspecto específico se aborda directamente en el capítulo "El culipandeo" en el que de manera burlona se alude a la versatilidad ideológica de Fifo, quien durante las celebraciones del carnaval, "flotando a unos tres pies de la tierra, saluda a los millones de culipandeantes y él mismo, mientras saluda se menea, pero al momento se pone muy serio; pero al instante se vuelve a menear; pero otra vez recobra su compostura y pone cara de Pedro el Malo" (409). Pero no sólo la figura de Fifo es sometida a un escrutinio humorístico implacable y desvirtuador, también las propias apologías que sobre su personalidad se han hecho instigan un fuerte acicate crítico en *ECV* a través del cuestionamiento de la sexualidad del presidente cubano:[82]

[82] La apología que sirve a Arenas para la construcción de su sátira la constituye el ensayo "Cuba de cabo a rabo" (1975) donde su autor, Gabriel García Márquez, describe a Castro con profundo afecto.

> Sí, tristísima fue la infancia del ángel; digo, del diablo; digo, del loco; digo, del niño; digo, del monstruo que es lo mismo. La influencia de su madre fue decisiva en su formación mariconil. [...] El ejemplo machista de su padre que violaba a las yeguas, a las gallinas, a las tortugas y a su propia madre, despertó en Fifo un incontenible deseo heterosexual, aunque el autor de esta novela (una loca de atar) lo niegue. [...] Así, nuestro hombre no halló paz en la tierra. [...] Al no ser ningún ser humano definido sólo podía encontrar sosiego en la destrucción de todo instinto vital [...]. Lo único que poseía era el poder. Pero el poder no lo podía poseer a él. El poder era la soledad y la muerte. (411, 412, 413)

Reduciendo la empresa ideológica del principal artífice de la Revolución Cubana a un desequilibrio sexual, la novela rechaza el concepto de una historia oficial de la conciencia colectiva como una invención promovida desde el sistema de poder imperante, que pretende con ello restringir la diversidad de la experiencia humana a un punto de vista exclusivo y dotar a éste de legitimidad absoluta. Y si el espacio cubano, según el enfoque de Arenas, se halla plagado de contradicciones e iniquidades discursivas, esta situación se hará aún más patente a través de los discursos oficiales, los cuales se convierten en motivo de mofa en el episodio "La conferencia onírico-teológica-político-filosófica-satírica", celebrada como uno de los actos centrales del carnaval y acontecida en un hemiciclo anegado. A lo largo de esta ceremonia, la voz gubernamental monolítica y tiránica se ve sustituida por toda una serie de disertaciones que van desde la aclamación de Fifo como divinidad, hasta la proclamación de los homosexuales como verdadera fuerza revolucionaria que derrocará el poder de la dictadura, pasando por la intervención de la Tétrica Mofeta que hace lectura de sus Treinta Truculentos Trabalenguas y de la Reina de las Arañas con sus "Cuatro Grandes Clasificaciones de Todas las Locas" (383-396).

No menos disparatada resulta "La confesión de H. Puntilla", sátira despiadada de la polémica retractación pública que el poeta cubano Heberto Padilla se viera obligado a realizar en 1968 a causa de su "distorsión de la realidad del socialismo cubano" en su colección de poemas titulada *Fuera del juego* (Ocasio, 2003: 39). La ceremonia de autoinculpación en *ECV* adquiere dimensiones particularmente circenses cuando H. Puntilla, tras arrepentirse de todos sus delitos, "pidió al Líder que lo orinase. [...] Se bajó los pantalones y le rogó a Fifo que le propinara un puntapié en sus nalgas desnudas. Fifo pateó violentamente las nalgas del poeta provocando un torrente de aplausos". La culminación del evento tiene lugar cuando "[el Líder] tomando impulso, saltó desde el extremo del escenario y hundió una de sus piernas embotadas en el culo de H. Padilla, no [pudiendo] zafarse de aquel culo que apretaba la pierna como una ventosa" (331, 332).[83] En esta sórdida escena, Arenas busca erosionar la integridad ética e ideológica del sistema cubano sin por ello dogmatizar una postura contraria a éste. En este sentido, la reducción del panorama político, social y cultural cubano y de un acontecimiento tan controvertido como el caso Padilla a un acto bufo de proporciones descomunales, ejerce una de las funciones centrales del humor negro como instrumento crucial de lo satírico en la narrativa postmodernista al estimular inevitablemente en el lector un examen reflexivo sobre los mecanismos textuales que yuxtaponen lo banal y absurdo del texto a la gravedad del contexto. Este aspecto es particularmente visible a través de la ostensible trivialización que Arenas hace del sentido progresivo y materialista del historicismo comunista, plasmada en la figura recurrente de las "divinas parcas" en *ECV* las que, a su vez, lejos de portar el sentido apocalíptico que poseían en sus orígenes clásicos se metamorfosean en "la Parca, la

[83] Por su nivel de crudeza y mordacidad esta escena se aproxima a la ya comentada con anterioridad en relación a *The Public Burning* entre los personajes de Nixon y Uncle Sam.

Parquita y la Parquilla" (188). Lo arbitrario y fortuito se convierten en la dinámica estructural que sostiene el microcosmos narrativo de *ECV* pero también, satíricamente, se señalan como los únicos impulsos posibles que pueden operar en cualquier conceptuación del devenir humano, por lo tanto, minando la linealidad histórica promovida desde los intereses ideológicos de la Revolución.

Como oposición jocosa a la conciencia colectiva que Barnet creía despertar en su encarnación como *artista gestor* —rescatador de la memoria del pasado desde la perspectiva revolucionaria— (1983: 27), la historia desde el marco de *ECV* se convierte en un hablar intersticial, fragmentado, opaco, incapaz de ganar acceso a una forma histórica única o comúnmente aceptada. Asimismo, la función ideológica de la que se hallan investidos los textos documentales con el fin de justificar la necesidad de la Revolución en Cuba y elogiar sus resultados se ve distorsionada en *ECV*, puesto que, frente al énfasis dialéctico en la lucha de clases y la cohesión ideológica del pueblo cubano, nos encontramos una sociedad dividida e indolente, instigada por desmedidos apetitos sexuales e indiferente a las doctrinas promovidas por su gobierno. De esta manera, los escenarios sociales que recrea la novela remiten al lector a un panorama caricaturesco de situaciones picarescas en las que sus personajes se precipitan hacia la satisfacción de su sexualidad. Elocuente a este respecto son capítulos como "En el gigantesco urinario", "Pájaros junto al mar" o "Las tortiguaguas", donde el nutrido grupo de locas que lo protagonizan consagran su tiempo a la búsqueda de posibles relaciones entre el gentío y, simultáneamente, a evitar el acoso policial. Esta existencia hedonista del pueblo, escape vital ante las constricciones sociales e ideológicas por él sufridas no motiva, sin embargo, una respuesta condescendiente en el retrato que Arenas traza de la sociedad cubana. Por el contrario, el énfasis satírico sobre las urgencias sexuales de los protagonistas de *ECV* busca apuntar más bien hacia un sistema viciado y corrupto donde la hipocresía moral e ideológica domina todas las interacciones humanas. Así ocurre durante el frenético encuentro sexual de la Tétrica Mofeta con un policía presenciado por un grupo de locas y los pasajeros de un autobús:

> ¡Maricones! le gritaron todos los pasajeros a los cuerpos desnudos que seguían ajenos a todo lo que no fuese la posesión.
> Ya iban las pajaritas de lo más contentas rumbo a la policía todas colgadas de la puerta de la guagua, pues dentro no cabía ni una pluma más. Ellas serían las principales testigos de cargo, por encima de toda la otra gente de la guagua, gente que aunque tenía tan tremenda calentura que casi no podían aguantar se cubrieron de una tremenda moral. Qué moralina niña... (95)

Para acentuar humorísticamente las dimensiones de la hipocresía social reinante en la sociedad cubana, este episodio concluirá con el desbocamiento metonímico del autobús desde el que los viajeros contemplan a la Tétrica Mofeta y a su compañero sexual, de manera que "la carga erótica que aquellos cuerpos le insuflaron [a la sufrida guagua marca Leyland] fue tal que salió disparada [...] en busca de [...] otra guagua *Leyland* con la cual acoplarse al instante" (96). En la misma línea, la sección autobiográfica "Antes de emprender un largo viaje", en la que Arenas revela las cuitas emocionales y sexuales del personaje de Reinaldo, en tanto que presionado por las demandas filiales de su madre, se cerrará con su determinación de "convertirse" en un hombre para lo que "la Tétrica descruzó las piernas que formaban un enredillo, abrió los muslos, puso los codos sobre el respaldo del banco. Hecho todo un hombre, Gabriel se dispuso a esperar la llegada del tren" (112). Así, si la libertad sexual se presenta en *ECV* como un arma efectiva de contención

contra las estructuras de represión ideológica, la hipocresía moral se concebirá como un mecanismo de opresión aún más poderoso y nefasto que las propias medidas estatales —profundamente hipócritas en sí mismas— encaminadas a la regulación de las conductas morales individuales. No obstante, no es tan sólo la expresión de la condición sexual la que padece en un ambiente represivo, así la doble moral estimulada en la sociedad, tal y como se recrea en la novela, se traslucirá con igual fuerza en otros ámbitos de la convivencia social.[84] En este caso, el viaje en tren que habrá de llevar a Reinaldo de regreso a la Habana tras la visita a su progenitora, se encuentra dominado por la descripción de sus pasajeros, cuyas grotescas deformidades se deben a la ocultación clandestina de enseres y alimentos en el interior de sus vestidos: "Familias numerosas en la que todos sus miembros poseían unos vientres aparentemente gigantescos pues llevaban escondidas una vaca descuartizada que así metían de contrabando en la Habana, mujeres con tetas descomunales porque en el pecho se habían atado varias bolsas llenas de arroz [...]. Otros hombres más que sombreros, parecían llevar sobre la cabeza cúpulas bizantinas. Dentro de esas cúpulas viajaban cerdos, guanajos, cabras, ovejos, y otros animales robados" (117).

La crítica satírica se torna más virulenta en el episodio "En el jardín de las computadoras", humorística mofa al envilecimiento al que el ciudadano se ve sometido dentro de un estado totalitario, en tanto las funciones correctivas y represoras con las que se arroga el gobierno incitan así a los habitantes a incriminar a sus vecinos por motivo de todo tipo de actividades prescritas como contrarrevolucionarias en una suerte de colosal delación: "Mujeres desesperadas presentaban informes contra sus esposos; los esposos delataban a sus hijos y a sus mujeres y a los maridos de sus mujeres y también a sus propios maridos. [...] Nadie se escapaba. [...] Todos robaban, conspiraban, mentían; todos se habían cagado en la madre de Fifo" (401). En definitiva, el desgarramiento social que Arenas refleja en *ECV* alcanza sus más acabadas implicaciones satíricas gracias al diálogo implícito que en la novela se establece respecto a los esquemas ideológicos de la narrativa testimonial. A este respecto, como se ha señalado hasta este punto, Arenas se vale de un humor negro grotesco y exacerbado para problematizar las divergencias entre los postulados utópicos que vertebran las formas textuales testimoniales y el prosaísmo de una sociedad inmovilizada bajo premisas ideológicas despóticas. Frente a la vigencia concedida a los procesos históricos que refrendan la causa revolucionaria en las formas discursivas acólitas al régimen castrista, *ECV* se propone desacreditar el discurso historiográfico a través de la ficcionalización del espacio social y cultural cubano, menoscabando de esta manera cualquier pretensión de alcanzar con éxito un discurso homogéneo y verosímil que fortalezca la causa de la Revolución. Arenas no construye pues su texto sobre hechos históricos o situaciones sociales que se ofrecen como verídicas, sino sobre el prisma de una subjetividad explícita que no ignora sus propios prejuicios y limitaciones.

De forma análoga al descrédito al que Arenas somete la narrativa testimonial (concebida como emblema literario de las monótonas formas discursivas de la revolución), el escritor emprende una crítica satírica contra la novela histórica decimonónica promotora de una visión igualmente imbuida por la confianza en un pasado monolítico y formador de las estructuras sociales e históricas presentes. A este respecto, en *ECV*, la incontinencia humorística de Arenas se refleja en el episodio titulado "Un paseo por la Habana Vieja en compañía de Alejo Sholejov", en la que la figura canónica de Alejo Carpentier recibe con

[84] Esta posición crítica adoptada por la novela enlaza con el explícito comentario de Arenas al respecto al afirmar en una entrevista con Francisco Soto: "All societies are hypocritical" (1994: 151).

intensidad el peso del humor negro areniano. Como examina Juan José Barrientos, ya en *El mundo alucinante* Arenas cuestionaba la integridad artística de novelas tan reseñables dentro de la bibliografía de Carpentier como *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las luces* (1962), señalando con humor hacia el entramado verbal desmedidamente barroco, obsesivo en su captura del mínimo detalle documental, que predomina en estas obras (1985: 16-24). En *El mundo alucinante*, Carpentier aparece retratado como "aquel hombre (ya viejo), armado de compases, cartabones, reglas y un centenar de artefactos extrañísimos [que] recitaba en forma de letanía el nombre de todas las columnas del Palacio, los detalles de las mismas, el número y la posición de las pilastras y arquitrabes [...], la variedad de árboles que poblaban el jardín, su cantidad de hojas, y hasta las destructivas familias de hormigas que crecían en las ramas" (2001: 198). En declaraciones del propio Arenas, éste señala más explícitamente que "en las novelas de Carpentier llega en un momento que los personajes están tan connotados por la historia [...] que no se pueden mover: cada vez que se mueven hay que connotar el paso que dan" (Barrientos, 1985: 16). Es esta inmovilidad atávica la que Arenas detecta en el devenir de la tradición literaria cubana bajo las doctrinas de la revolución y la que precisamente busca burlar y subvertir en *ECV*, donde sus personajes eluden cualquier tipo de control autorial y, por lo contrario, se precipitan a un desenfrenado e inconsistente deambular. Así, de esta peculiar manera, Arenas proclama la autonomía del arte respecto de las ataduras con-textuales que constriñen las formas de la narrativa testimonial e histórica. El reconocimiento de la imposibilidad de aprehender la realidad en todas sus dimensiones de un modo imparcial desemboca en una dinámica narrativa por la que, al tiempo que se satirizan las formas narrativas coartadoras prescritas por la cultura revolucionaria, la inconsecuencia de cualquier empresa literaria revestida de funciones ideológicas se expone a través de un magistral humorismo negro, ya que lo literario sólo puede aspirar a ser una imagen distorsionada más de la realidad mediatizada por el autor. Así, paralelamente a la representación caricaturesca de Carpentier en *El mundo alucinante*, también en *ECV* el lector se topa con un Alejo Sholejov en extremo pomposo que, guiando a la concurrencia que le sigue en su visita turística a La Habana Vieja, provoca el hastío del propio Fifo. Su exaltada y minuciosa descripción de la singular arquitectura de pórticos y columnatas de esta zona de la capital cubana se zanja grotescamente cuando

> El escritor resucitado, con el fin de tomar un respiro, [...] se recostó a una de aquellas columnas. Hecho que le costó la sobrevida pues la columna, como todas las de la Habana Vieja, se sostenía casi por obra y gracia del Espíritu Santo y de unos puntales carcomidos; de manera que al no poder soportar el peso de aquel cuerpo se vino abajo y con ella el portal completo, arrastrando a las columnas de toda la calle que fueron cayendo una tras otra como una fila de dominoes. Las últimas palabras en francés de Sholejov se ahogaron entre las columnas que lo sepultaron sin remisión. [...] Todos aplaudieron su discurso "magistral" y el final "heroico" del escritor. (89, 90)

A modo ya de conclusión, cabe solamente enfatizar la importancia de un texto como *ECV* en el conjunto de la narrativa contemporánea postmodernista hispanoamericana puesto que representa uno de los ejemplos más acabados de coalición entre sátira y humor negro. Se trata, en este sentido, de una narración que supera magistralmente las formulaciones atávicas que se han vertido en torno a la conceptuación de ambos términos desde la crítica más tradicional. Así, *ECV* se transforma en un extenso y populoso escenario lúdico donde las divisiones entre ficción, metaficción y "realidad" se resquebrajan bajo las capacidades autorreflexivas de una forma satírica que, dotada del escepticismo crítico postmodernista,

plantea la relectura de la discursividad dominante en todas sus facetas —políticas, sociales y culturales— del periodo postrevolucionario en Cuba. El panorama cubano que Arenas evoca en esta novela converge con su proyecto narrativo de la Pentagonía concebido como apostasía irreverente de la utopía de la Revolución Cubana, pero señalando más profundamente si cabe hacia la naturaleza textual y, por lo tanto, construida y artificiosa de los discursos que han soportado la emergencia y perpetuación de ésta. En este sentido, como ya se ha señalado, es a partir de las premisas articuladoras de la narrativa testimonial —mimetismo, veracidad documental y adhesión a los postulados ideológicos de la revolución— que Arenas consigue construir su propia narrativa como un gigantesco mural de tipos y situaciones donde toda pretensión de representación de la realidad resulta vacua y necesariamente infundida por intereses ideológicos ajenos a la actividad literaria. Sin embargo, no persigue Arenas con ello proclamar la más radical separación entre los mundos textuales y las realidades con-textuales. Bien al contrario su consistente, aunque caricaturesca, recuperación de figuras y circunstancias "históricas" nos revela la voluntad del escritor de probar la conexión indisoluble entre discursos cualquiera sea su entidad ontológica. Así, el breve prefacio con el que se abre *ECV* nos informa: "¡Un momento, querida! Antes de internarte en estas páginas con el fin de meterme en la cárcel, no olvides que estás leyendo una obra de ficción y que por lo mismo sus personajes son infundios de la imaginación (figuras literarias, parodias y metáforas) y no personas de la vida real" (9). El lector, como ocurriera en *SF*, se ve envuelto en una compleja urdimbre textual y obligado por ello a penetrar en un complejo andamiaje de intenciones críticas en tanto que el texto de *ECV*, a pesar de lo que desde él se sostenga, conecta con su realidad con-textual para simultáneamente subrayar la subjetividad y, por consiguiente, la precariedad de sus propias estructuras discursivas. De esta voluntad de demoler la inmanencia burocrática y autócrata de los discursos institucionales, así como también de cuestionar la legitimidad de la propia entidad ficcional nacerá precisamente todo el potencial lúdico del humor negro en esta narrativa. En este sentido, Roberto Valero ha indicado que el interés que Arenas muestra por crear textos festivos contrarrestando la aridez de las formas discursivas autoritarias desemboca en un carnaval seco, de pura desolación ideológica, pero paradójicamente rebosante en su variedad de recursos estéticos y críticos (1991: 64). La ausencia de debate social, silenciado y reprimido por el estado cubano, que Arenas denuncia a través de la proyección de una sociedad frívola y sin rumbo, no puede cancelar totalmente, como quiere demostrar la narrativa, la capacidad lúdica de cuestionar la integridad de cualquier discurso desde el marco de la ficción narrativa. Así a través del juego ambiguo del humor negro, en *ECV* se derrocan los principios dogmáticos de la Revolución Cubana, como mito degradado de la imaginación contemporánea, pero también se desconfía de la capacidad de erigir una alternativa discursiva más legítima. A este respecto, ya por último, no conviene olvidar que el recurso tan notable que Arenas hace del humor negro en *ECV* viene a reafirmar la importancia que la tradición humorística ha tenido en las letras latinoamericanas. De esta manera, la gravedad que muchos críticos han considerado crónica en el espacio literario de Hispanoamérica es rebatida por el inusitado despliegue humorístico que exhibe una narrativa como *ECV*.

Conclusiones

El núcleo de este estudio se ha dedicado a la revisión del concepto de sátira con el empeño de intentar restaurar, desde un plano teórico, el reconocimiento del valor de este género dentro de la literatura postmoderna. Así, si de forma reiterada se ha mencionado el papel primordial que la parodia, como proceso de entidad netamente textual, ha jugado dentro de los acercamientos teóricos al arte postmoderno, la sátira, por su parte, se ha visto soslayada en tanto su estudio se ha desatendido por completo. Ya se apuntaba éste como uno de los fenómenos que puede causar una mayor extrañeza a cualquier lector asiduo de la narrativa postmoderna. Si en un sentido muy amplio se entiende por sátira un proceso irónico de crítica, en grado diverso, orientado hacia estructuras ideológicas o culturales, o el reflejo de éstas representado o evocado a través de una entidad dada, no cabe duda que un gran número de obras apostilladas como postmodernas dan buena muestra de un recurso acentuado a este tipo crítico. Y esto es así en tanto que la estratégica coalición de la sátira con las concepciones desestabilizadoras y antiesencialistas del postmodernismo permite a éste último revisar de forma más efectiva y diversa los paradigmas que se propone cuestionar. Los motivos que se imbrican en esta aparente falla teórica son diversos, pero claramente vinculados con la preeminencia exhibida por la sátira dentro de los terrenos de estudio neocrítico e historicista. Las perspectivas formalistas, por las que se estableció un modelo satírico de naturaleza universalista y alcance "trans-historicista", han tendido a reforzar una visión de la sátira dominada por preceptivas atávicas que en nada han favorecido el replanteamiento de lo satírico dentro del marco postmodernista. Como se ha venido indicando, la respuesta a este inmovilismo se puede hallar en la coincidencia temporal, en torno a los años 60 del siglo XX, en la que, por una parte, culminaron los estudios neocríticos de Yale y las tendencias historicistas de la escuela de Chicago, y por otra, eclosionó el postmodernismo como forma teórica y artística con entidad propia. Si el postmodernismo proclama la contingencia de los procesos de significación textual, al mismo tiempo, la neocrítica abogaba por la concepción de la sátira basándose en circuitos cerrados de significado. El conflicto no podía ser mayor. De esta manera, desde las filas neocríticas se impulsó una visión de los modos satíricos que deliberadamente obviaba manifestaciones satíricas divergentes a este férreo formalismo, como podía ser el caso de la sátira menipea. También con deliberación, se ignoró la aparición de narrativas que si bien mostrando fuertes componentes satíricos, como el denominado "humor negro", no se adaptaban a las premisas retóricas y normativas postuladas desde la Nueva Crítica.

De todos los aspectos adjudicados a la entidad satírica desde estos ángulos de estudio, el que sin duda ha redundado de manera más negativa en la concepción de lo satírico ha sido el que paradójicamente la supedita a una pretendida realidad "extra-textual" e histórica, visión que mantienen dos de las grandes teóricas del postmodernismo: Linda Hutcheon y

Margaret A. Rose. Los modos satíricos se han visto pues encauzados desde dos frentes bien divergentes, pero igualmente insatisfactorios para las posturas postmodernistas. Sumado a todo lo indicado hasta este punto, he planteado en este estudio la ausencia notable de trabajos teóricos hasta la actualidad que flexibilicen las rígidas prescripciones en la concepción del ejercicio satírico, y que den cuenta de su papel central en el arte postmoderno. He reseñado algunos de los escasos intentos que en esta dirección se han llevado a cabo los cuales, con la notable excepción de la obra *Fables of Subversion* del estadounidense Steven Weisenburger, no muestran innovaciones significativas con estudios previos de raigambre formalista. Weisenburger sentará sus bases especulativas sobre la refutación de los postulados más tradicionales que han venido girando en torno a la práctica satírica. Entre otras cuestiones, y apoyándose en un acercamiento postestructuralista, Weisenburger afirmará que la sátira postmoderna no se erige como crítica de la realidad, como ente tangible inmediatamente sensorial, ya que todo un entramado de discursos ideológicos y culturales median entre ese supuesto referente externo de lo satírico y la propia práctica satírica. En otras palabras, la sátira pasa a ser una categoría modelada a través de discursos y textos lo que, al mismo tiempo, explica la necesaria autorreflexividad que cobrará el ejercicio satírico postmoderno. Para Weisenburger, la clave del asunto radica en que postmodernismo y sátira se implementan de forma mutua. Por una parte, el postmodernismo enriquece sus posibilidades de transgresión y crítica estética y cultural activando la categoría satírica tan netamente lúdica y subversiva. Por otra, la sátira encuentra en el postmodernismo, y particularmente en la conjunción de éste con la modalidad narrativa de la metaficción historiográfica y del humor negro, un marco de desarrollo que le brinda un enorme potencial semiótico. A diferencia de la parodia, que se apropia críticamente de discursos textualizados, la sátira enfatiza un enfoque sobre las propias ideologías y las propias construcciones discursivas que estructuran lo político, lo social y lo cultural. Teniendo en cuenta esta articulación postmoderna de sus procesos críticos, toda definición de sátira debe cifrarse en función de sus condicionamientos contextuales concretos. Es decir, gracias a los planteamientos postmodernos, atrás quedan los acercamientos teóricos que aspiraban a lograr un alcance universalista del fenómeno satírico y, con ello, las tendencias normativistas que han ido jalonando su devenir. Al mismo tiempo, la sátira postmoderna, en la línea autoconsciente que define toda manifestación postmoderna, problematiza su propia producción y estructuras, y emprende una transgresión lúdica de éstas y de ella misma como entidad contingente producto del propio sistema que aspira a refutar. Esto es, el ejercicio satírico no busca imponer un nuevo código de valores, sino señalar las carencias de los sistemas vigentes, al mismo tiempo que inspeccionar las posibles contradicciones que el propio ejercicio satírico engendra. Cuestión aparte es cómo conceptuar premisas que ocuparan amplias secciones en manuales teóricos tradicionales sobre la práctica satírica en el nuevo ámbito postmoderno. El énfasis que en estos manuales se hacía sobre el aparato retórico constitutivo de lo satírico no parecen adecuarse a la mayor elasticidad de los acercamientos postmodernistas.

Pese a todo ello, resulta evidente que para la detección del ejercicio satírico es necesario indicar alguno de sus rasgos o realizaciones distintivas. Con referencia a la definición provisional de sátira postmoderna que ofrecía en la introducción a este proyecto, y de acuerdo con la serie de elementos que he analizado a lo largo de éste, podemos afirmar que, como categoría "ideológica y transgresora", la sátira postmoderna se erige como mecanismo que examina el peculiar orden postindustrial y globalizado mundial, y de este

modo también se vincularía a la contracultura y al carnaval. Como discurso dual —double-voiced— se relacionaría claramente con la parodia, la ironía y el carnaval. Y, finalmente, su objetivo "con-textual" y su método "analítico-sintético" entroncarían a la perfección con las estrategias de la metaficción historiográfica y del humor negro como instrumentos cuestionadores de códigos históricos o ideológicos vigentes en la sociedad. De este entramado de aspectos relacionales se desprende que, a diferencia de lo que críticos y teóricos han sugerido de forma tradicional, no es posible considerar la sátira como una categoría "transhistoricista" fundada sobre presupuestos inamovibles, puesto que, como he indicado a lo largo del proyecto, en cada periodo la sátira ha emergido, de modo idiosincrásico, de acuerdo con las peculiaridades concretas de producción y recepción. En términos paralelos, y siempre dentro del marco de discusión postmoderno, he esbozado un replanteamiento de la visión que se tiene de la sátira dentro de las manifestaciones postmodernistas periféricas a las que se aludía previamente. Como señalo, lo mismo que ocurriese en relación con el fenómeno postmoderno, la sátira ha recibido escasa atención en este marco concreto de estudio, dada la frecuencia con la que lo satírico se ha concebido como herramienta al servicio de los centros y los paradigmas de control y opresión. Sin embargo, la realidad narrativa prueba también ser bien distinta ya que es en tendencias de tipo satírico donde los márgenes culturales ejercitan estrategias de contención y subversión contra los paradigmas coercitivos promovidos desde los centros de poder. La contundente afirmación de la crítica Julie Greer Johnson no deja lugar a dudas respecto a este enorme potencial: "Satire is a discourse of the Other" (155).

Dada la extrema versatilidad que alcanzan las formas satíricas, he optado por focalizar mi examen en dos de las manifestaciones más características de la narrativa postmodernista: la metaficción historiográfica y el humor negro. En cuanto al primero de estos conceptos, Linda Hutcheon, quien acuñó el término, lo define como "[a] lesson that the past once existed, but [...] our historical knowledge of it is semiotically constructed" (1988: 122). La metaficción historiográfica representa la culminación de una larga línea de reflexiones filosóficas guiadas por la desconfianza más absoluta hacia las formas totalitarias de poder y sus mecanismos discursivos de "auto-legitimación". Los procesos historiográficos, por su tradicional disponibilidad como medios de refrendación de los sistemas de los que emanan, se constituyeron como núcleo de atención dentro de estas deliberaciones filosóficas encabezadas por la figura emblemática de Nietzsche. Pero será con la eclosión de las tendencias deconstruccionistas y postestructuralistas en la segunda mitad del siglo XX, cuando se profundice más certeramente en la revisión de los presupuestos que han conferido a los procesos de escritura de la historia valores absolutos y de verosimilitud respecto a una presunta realidad externa al propio texto. La metaficción historiográfica representa una de las realizaciones narrativas más logradas de estas nuevas perspectivas historiográficas, al aunar las potencialidades especulares, paródicas y satíricas del discurso postmoderno. Como estructura paródica, se ocupa de retomar discursos historiográficos pretéritos recreándolos de acuerdo con su carácter revisionista y "desencializador", abriendo así paso a multitud de perspectivas que facilitan la rehabilitación de los aspectos o agentes marginados en la escritura primigenia del discurso. Parece claro que el papel de la sátira es esencial a la hora de deliberar sobre los códigos culturales y políticos que operan en la base de las construcciones historiográficas tradicionales. En este sentido, a menudo lo satírico se constituirá como un mecanismo crítico que cuestiona ya no sólo las aspiraciones ingenuas de veracidad de las que con

frecuencia se halla investido el discurso historiográfico, sino que de forma más específica, se ocupará de alterar la representación de los con-textos políticos, sociales o culturales sobre los que se constituye el texto historiográfico concreto. Así, la trabazón de las estrategias paródicas y satíricas en la historiografía postmoderna se concibe generalmente como una crítica total hacia las condiciones e ideologías que subyacen al texto y hacia el propio texto en sí. Como consecuencia, la historiografía, baluarte esencial de una visión unificada e inamovible del devenir humano, se desmoronará, ya no tanto con el objeto de claudicar ante la imposibilidad de reflejar las intrincaciones de los tiempos pretéritos, sino de proclamar abiertamente las distorsiones a las que el texto historiográfico se ve sometido en aras de intereses ideológicos diversos. Asimismo, la denuncia explícita de la connivencia existente entre poder y escritura de la historia a través de las ficciones donde se recurre a la metaficción historiográfica servirá para apuntar hacia la necesidad de dar voz e integrar perspectivas secularmente marginadas en la configuración del discurso historiográfico.

Es precisamente sobre este marco teórico concreto que he emprendido una aproximación crítica a *Libro de Manuel*, *The Public Burning* y *The House on the Lagoon*, narrativas que me han permitido analizar esta coalición de factores y estrategias de forma más pormenorizada. Esta exploración se ha ubicado en un ámbito literario que abarca novelas de diversas procedencias dentro del continente americano y cuyos objetos narrativos cubren una amplia diversidad de condicionamientos ideológicos y de prácticas historiográficas. En cada una de estas narrativas seleccionadas se puede observar una consistente recuperación paródica de contenidos historiográficos junto con un proceso de crítica satírica de aquellos contextos históricos que las determinan. Desde perspectivas diversas, en las tres novelas se revisan y rescriben acontecimientos o circunstancias que, desde la historiografía tradicionalmente entendida, se han visto sedimentadas de acuerdo con una interpretación restrictiva de la historia modelada según disposiciones políticas específicas. La percepción de la brutal represión ejercida durante el primer triunvirato militar entre los años 1966 y 1973 en Argentina desde la distorsionada perspectiva de unos expatriados en *Libro de Manuel*, la manipulación mediática del caso Rosenberg durante la Guerra Fría en Estados Unidos en *The Public Burning* y la lectura patriarcal y segregacionista de la historia contemporánea de Puerto Rico en *The House on the Lagoon* son circunstancias que se recrearán de forma paródica en cada una de estas novelas. Por su parte, el proceso de crítica satírica vendrá de la mano de la peculiar disposición narrativa que en estas novelas permitirá la incorporación de los discursos con-textuales que sancionaron las particulares versiones historiográficas de estos hechos concretos. Ampliando el margen crítico desde el que se acomete su plasmación historiográfica y denunciando con marcada ironía las manipulaciones de las que han sido objeto los acontecimientos narrados, estas novelas desvelan la materialidad discursiva del hecho y, por consiguiente, su inexistencia fuera de la forma narrativa en la que se integran.

Sin embargo, la propuesta crítica que ofrecen estos textos no es la de una aproximación novedosa o más verídica hacia unas determinadas realidades, sino el reconocimiento de la imposibilidad de aprehenderlas en toda su complejidad. Esto es, los hechos históricos se percibirán como componentes maleables de un *continuum* discursivo, sometido a toda una serie de factores que impedirán un trasvase fidedigno entre realidad y discurso historiográfico. Por lo tanto, el papel que juega la sátira en conexión con la recuperación paródica de materiales historiográficos es la de mostrar la inevitable mediatización del episodio histórico sin proponer, en su lugar, formas alternativas de abordar más

certeramente su textualización. Así, si bien en todas estas narrativas se perfilan perspectivas de crítica formuladas desde los márgenes tradicionalmente obviados en los procesos de codificación historiográfica, esto no significa indefectiblemente que se afirme la autenticidad de la versión que estos sectores marginados pudiesen conferir a sus propias interpretaciones del hecho concreto. Por el contrario, el aspecto que en estas novelas recibe un mayor énfasis es la acusación de la deliberada eliminación por parte de las fuerzas hegemónicas de vertientes de interpretación alternativas que impugnen la lectura histórica por ellas favorecida o prescrita. De esta manera, se observa que la sátira se revitaliza como una herramienta de crítica discursiva que interactúa con la parodia a fin de convertirse no en un arma pedagógica o promotora de una doctrina moral o ideológica establecida. En cambio, su recurrente acento sobre la provisionalidad discursiva de la historiografía señala hacia un concepto de sátira coincidente con la flexibilidad de la textualidad postmodernista. A su vez, este peculiar ejercicio crítico de la sátira postmodernista favorece una percepción de la dinámica satírica como de un proceso motriz no concluso y, por tanto, generador de reflexión sobre las propias estructuras que la forman.

En lo que concierne al humor negro, segundo de los elementos de los que me valgo para el examen de las características de la sátira postmodernista, su andadura ha sido quizá aún más compleja que la de la metaficción historiográfica. Por ello, mi revisión de este concepto aun siendo somera, ha tratado de cubrir algunos de los aspectos más sobresalientes relacionados con la atávica dificultad de conceptuar la noción de humor en sí misma. Discerniendo entre las diversas variables estructurales y semióticas que, a lo largo de los siglos, teóricos y críticos han adjudicado al humor negro en concreto y, por extensión, al humor, he buscado resaltar el primero como herramienta discursiva de primer orden dentro de la narrativa postmodernista. Asimilable hasta cierto punto a lo que defino como "humor postmodernista", el humor negro se trataría de una forma subversiva en su peculiar relación con las estructuras convencionales de lo humorístico. Así, si pensadores como Bergson, Freud o Huizinga han visto en el humor una forma de interacción unívoca entre el objeto cómico y los participantes en el acto humorístico, el humor negro se caracterizará por su ruptura con estas dinámicas, perturbando las jerarquías vertebradoras del proceso del humor. Tampoco podrá entroncar el humor negro con las teorías revitalizadoras que Bajtín detectaba en las formas humorísticas del carnaval, no por su carencia de potencial desestabilizador, sino por la renuencia del humor negro a amparar capacidades regeneradoras de tipo alguno. De este modo, y en el ámbito de la narrativa postmodernista, el humor negro puede ser entendido de forma más precisa de acuerdo con las propuestas de teóricos como Barthes, Derrida y Lyotard. Todos ellos, en sus tangenciales aproximaciones al concepto de humor a través de sus exploraciones postestructuralistas de la textualidad, subrayan el componente fundamentalmente lúdico del texto postmodernista y su esencial humorismo. Por consiguiente, el humor aparecerá descrito no tanto como una forma empíricamente aislable, sino como parte integrante del proceso discursivo que marca la formación del texto postmodernista. Derrida por ejemplo cifra en la figura ambivalente del *pharmakon* —cura y veneno— el epítome de la mecánica humorística postmodernista en tanto este concepto nos remite a una peculiar indeterminación semiótica que señala, de forma simultánea, en direcciones contrarias confundiendo con ello dicotomías de valor tradicionales. La ambigüedad deliberada del texto, su oposición a adoptar posturas críticas firmes, desembocará en una dinámica en la que las fronteras entre lo risible y lo trágico se traspasan de forma reiterada, incluso hasta el

punto de ser totalmente indiscernibles. Es precisamente esta misma disparidad entre los componentes que articulan los mecanismos discursivos del humor negro la que lo hacen coincidir de forma evidente con las potencialidades proteicas y la inestabilidad de las formulaciones postmodernistas.

En su relación con el humor negro, la sátira pasa a ser una estructura crítica versátil que da cabida e interacciona con formas discursivas de entidad diversa. En este caso específico, mientras el humor negro se utilizará en numerosas narrativas a modo de estrategia que destaca las falacias metafísicas y ontológicas que sostienen el mundo —invitando al lector a una risa que no tardará en tornarse en impotencia— la sátira señalará con insistencia hacia los intentos vanos de racionalizar tales falacias. De este modo, si de una parte la sátira aporta el potencial que moviliza las posibilidades críticas del texto, el humor negro interpretado como una estrategia de colapso semiótico total —en tanto demuestra que las estructuras intelectuales ordenadoras de la experiencia sensible enmascaran un vacío teleológico irreparable— otorga una perspectiva oximorónica de pesimismo displicente. Tal perspectiva, en la mayoría de ocasiones, busca problematizar esta revelación de vacuidad existencial que subyace a la realidad humana, a la par que por mediación de la sátira, señala mordazmente el derrumbe violento de certezas que esto conlleva y la imposibilidad de frenar tal proceso. En cualquier caso, el humor negro no pretende ser una simple reflexión humorística sobre la futilidad de la existencia humana, sino más bien un desplazamiento lúdico de apariencias, una desintegración fenomenológica que se aproxima a una interpretación apocalíptica de la realidad al tiempo que la frivoliza y con ello relativiza su propio acercamiento. Es decir, humor negro y sátira actúan en perfecta coalición con el propósito de invalidar los parámetros que, de forma general, rigen todos los órdenes de la existencia humana. En este sentido narrativas como *The Floating Opera*, *The End of the Road* y *Slaughterhouse-Five* ejemplifican de forma certera el humorismo negro al que da lugar la exploración de las insuficiencias que se esconden tras las construcciones de pensamiento. De una parte, el vacío existencial que los protagonistas de las dos novelas de Barth descubren tras un absurdo andamiaje de ideas, y de otra, las atrocidades humanas que pueden llegar a minimizar o a distorsionar ciertos discursos políticos e históricos en la novela de Vonnegut, dan muestra del uso conjugado de humor negro y sátira y de su idoneidad a la hora de desmoronar certezas epistémicas imperantes.

Y si bien en mi análisis he destacado la importancia que el contexto cultural norteamericano de los años 50 y 60 tuvo para la emergencia y formación del concepto de humor negro, de la misma manera he tratado de apuntar hacia la análoga relevancia de este modo en otros contextos literarios y, más en concreto, en el caso de la literatura hispanoamericana. Ante la tradicional relegación sufrida por todo lo concerniente a lo humorístico en los estudios sobre literatura hispanoamericana postmodernista, he estimado importante recuperar una forma discursiva de especial pertinencia en este marco literario, no menos relevante en lo que concierne a su especial vínculo con las formas críticas de la sátira. En efecto, en un notable número de novelas hispanoamericanas, como es el caso de *El color del verano*, observamos a menudo una recurrente yuxtaposición entre la recreación de unas aspiraciones políticas y sociales utópicas y una realidad desublimadora, que refuta cualquier confianza en el progreso humano. Así, en esta novela su autor destruye cualquier expectativa positiva sobre el destino del pueblo cubano, al tiempo que exacerba la visión pesimista sobre sus circunstancias actuales, todo ello en un marco de prosaísmo y frivolidad absolutos. Se observa pues que, de nuevo, la sátira es particularmente permeable en su

interacción con otros modos discursivos y participa de la provisionalidad propia del texto postmodernista haciendo que, lejos de mantener los rasgos tradicionales que el formalismo le adjudicara, los subvierta y se reescriba a sí misma sin por ello transmutarse en una entidad completamente diferente de la original.

Desde un punto de vista global, en estas dos secciones prácticas que integran mi estudio, he buscado demostrar la potencialidad crítica de la sátira evaluando la incidencia de los aspectos satíricos en la narrativa postmodernista americana, así como su desviación respecto a las formulaciones teóricas tradicionales que le han sido asignadas. Como ya se ha venido reiterando a lo largo de estas conclusiones, mi objetivo con ello ha sido el de revalorizar un modo que, deudor de una extensa tradición artística y crítica, se ha visto inmovilizado por el peso de esta misma tradición. La fuerza y vigencia que han seguido a los estudios sobre lo satírico en determinados etapas literarias —época clásica, neoclasicismo o Nueva Crítica— han probado ser especialmente insidiosas a este respecto. En consecuencia, todo lo relativo a lo satírico ha pasado a ser considerado fruto de una connivencia perfecta entre un poder constituido y sus mecanismos de regulación social y cultural. La sátira interpretada como herramienta cómplice de las fuerzas de coerción que operan en una sociedad determinada ha sido denigrada y supeditada a otros modos discursivos como el de la parodia. Si los valores considerados como tradicionales han entrado en un proceso de relativización absoluta siguiendo las tendencias de pensamiento postestructuralista, la sátira, entendida como una estrategia de apoyatura y de reafirmación moral o ideológica, se verá consecuentemente desprestigiada como inservible en este nuevo panorama. A todo ello se ha sumado la vinculación tan estrecha que desde la crítica se ha establecido entre el ejercicio satírico y una denodada voluntad de aprehensión de una realidad empírica aislable y de capacidad crítica extra-textual. En una época donde se ha reconocido la esencia textualmente construida y, por tanto, artificial de "lo real", no es sorprendente que la sátira haya pasado a ser considerada un modo extinto o incompatible con las novedosas dinámicas estéticas e ideológicas de nuestro tiempo. Ante esto, paradójicamente, como he señalado a lo largo de mi análisis, la insistencia sobre las pretensiones realistas de la sátira, que limitarían su participación dentro de la estética postmodernista, se ven refutadas por la imposibilidad que las propias teorías postestructuralistas anuncian de reivindicar una dimensión real externa desligada del texto.

En este sentido, el objetivo de mi estudio ha sido demostrar que, pese a las opiniones críticas contrarias a la posibilidad de una práctica satírica consistente en la narrativa postmodernista, un número considerable de novelas revelan su recurso a este modo discursivo. Por otra parte, y a la vista de lo anterior, he buscado señalar cómo la sátira en estas narrativas no persigue unas finalidades didácticas, reprensoras y necesariamente afirmadoras de la existencia de una realidad externa. Por ello, en contra de lo sostenido por teóricos de toda índole, a través de mis análisis textuales sobre las narrativas seleccionadas, he tratado de denunciar el desacierto de estas opiniones subrayando la validez y vitalidad del modo satírico en la narración postmodernista. Para ello, un especial énfasis ha sido situado en mi exploración sobre la renovación de los mecanismos satíricos en conexión con las corrientes estéticas postmodernistas. De este modo, como ocurriese en estudios relativos a la parodia en la narración postmodernista, no ha sido mi propósito rehabilitar las funciones pretéritas de un modo de acuerdo con sus características predominantes en otros estadios literarios, sino valorar su transformación y su capacidad de adaptación a las nuevas condiciones y demandas estéticas vigentes en el postmodernismo. Así, a través de un

análisis conjunto de la sátira con la metaficción historiográfica y el humor negro se puede apreciar cómo, mientras en lo satírico perviven aspectos que lo relacionan con su original potencial crítico y su acicate transgresor, en el contexto literario postmodernista éste adquiere nuevas dimensiones significativas que lo distancian de los parámetros formalistas que cifraban y restringían su ontología. En este sentido, la inclusión en este estudio de la figura tachada de un sátiro (pág. 105), símbolo de una concepción formalista de lo satírico, cumple el propósito de evocar el procedimiento "sous rature" derrideano. Como explica Gayatri C. Spivak en su prólogo a la traducción de *De la Grammatologie* (1967), esta táctica discursiva consiste en "to write a word, cross it out, and then print both word and deletion. (Since the word is inaccurate, it is crossed out. Since it is necessary, it remains legible)" (1976: xiv). Siguiendo los mismos parámetros que detalla Spivak, la presencia de este sátiro testimonia la inevitable y necesaria ambivalencia que ha recorrido buena parte de mi estudio, por la que se ha podido observar una constante oscilación entre la reflexión sobre las formas más tradicionales de sátira y una propuesta de reconceptualización innovadora de la misma a la luz de las formas discursivas postmodernistas. En cualquiera de los casos, si algo ha pretendido demostrar mi estudio es que la sátira ya no puede ser interpretada como un nexo del texto con un mundo exterior, sino como una estructura puramente discursiva que opera dentro de los límites de su propia textualidad y a los que invariablemente habrá siempre de referirse.

Ya en otro orden de cosas, tan sólo quisiera apuntar hacia aquellos aspectos de mi estudio que, sin duda, pueden plantear algún tipo de problemática estructural o conceptual. Por una parte, soy consciente de la imprecisión de algunas de mis afirmaciones y propuestas en cuanto se refiere a algunas de las nociones manejadas a lo largo de mi exposición. Esta singularidad se justifica, entre otras razones, por la escasez de investigaciones teóricas que versan sobre el tema de la sátira postmodernista de una forma sistemática, lo que ha dificultado encontrar un sólido soporte teórico. Otro asunto que conviene reseñar relativo al andamiaje conceptual de mis propuestas es la difusa distinción que en ocasiones he establecido entre conceptos tan próximos a la sátira como son, entre otros, la ironía o el humor. Qué duda cabe que la ausencia de una taxonomía bien delimitada puede desembocar en una confusión terminológica que dificultará la relectura de lo satírico en el nuevo contexto postmodernista en lugar de clarificarla. De la misma manera, también resulta obvio que lo que he denominado sátira en mi análisis puede resultar, desde otras perspectivas y lecturas, ironía o parodia en su sentido más abarcador. Mi respuesta a esta dificultad interpretativa sobre la que reiteradamente he tenido que reflexionar es que, a partir de mi propuesta revisionista del concepto, lo satírico no se trata tanto de una entidad íntegra y uniforme que pueda detectarse con precisión matemática. Más bien es, en su capacidad dialógica y su proclividad a dar entrada a términos y perspectivas en contienda, donde reside su capacidad política desestabilizadora. Por consiguiente, su reformulación postmodernista no podría ser efectiva sin tener en cuenta esta provisionalidad ontológica inherente y su confluencia con otras formas discursivas próximas, aspecto éste del que he tratado de dar muestra aquí.

Ya para concluir, estimo que este estudio plantea una serie de vías posibles para aproximaciones posteriores en lo que concierne a su proyección más allá de un mero examen modal o genérico de lo satírico. A lo largo de mi propia exploración he indicado la importancia que goza la práctica satírica considerada en el marco más específico de las narrativas de minorías o de género. En este sentido, la sátira pasa de ser un instrumento en

manos de aquéllos considerados como valedores de unas premisas sociales y culturales hegemónicas, para transformarse en un medio de crítica narrativo que se vuelve subversivamente contra los discursos imperantes en la sociedad. Lo mismo es aplicable al contexto literario hispanoamericano que, como ocurriese en el caso de otras zonas culturales periféricas, no han sido valoradas como terreno propicio para el cultivo de un modo textual tantas veces vinculado con los centros jerárquicos del discurso. El empleo de narrativas postmodernistas procedentes de estas áreas culturales en mi análisis demuestra la falta de fundamento de estos planteamientos exclusivistas. De esta manera, el hecho de que mi estudio se haya enfocado desde una perspectiva comparada sobre el eje de la narrativa estadounidense y de la hispanoamericana responde a mi deseo de probar que el recurso a lo satírico no se trata de un fenómeno aislado dentro de un marco geográfico o social, sino de una tendencia que sobrepasa fronteras culturales concretas. Al mismo tiempo, esto facilitaría la apertura de otro frente de estudio en cuanto a la adecuación de lo postmoderno en ámbitos marginales y diferentes a los de su lugar de configuración teórica. En esta misma dirección, si bien aquí no incido en los aspectos idiosincrásicos que revisten las distintas narraciones estadounidenses e hispanoamericanas en su formulación y empleo de lo satírico, considero que un análisis que tuviese como objeto este tema podría ser particularmente fructífero.

Bibliografía

Fuentes primarias

Obras principales

Arenas, Reinaldo. *El color del verano o Nuevo jardín de las delicias*. Miami: Universal, 1991.
Barth, John. *The Floating Opera* (1956, 1967). *The End of the Road* (1958). New York: Anchor, 1988.
Coover, Robert. *The Public Burning*. New York: Viking, 1977.
Cortázar, Julio. *Libro de Manuel* (1973). Barcelona: Orbis, 1984.
Ferré, Rosario. *The House on the Lagoon* (1995). London: Abacus, 1996.
Vonnegut, Kurt. *Slaughterhouse-Five: or the Children's Crusade* (1969). London: Vintage, 2000.

Otras obras

Acker, Kathy. *Blood and Guts in High School*. New York: Grove Weidenfeld, 1978.
—. *Don Quixote*. London: Paladin, 1986.
Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.
Angel, Albalucía. *Las andariegas* (1983). Barcelona: Argos Vergara, 1984.
Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987). San Francisco: Aunt Lute, 1999.
Arenas, Reinaldo. *El mundo alucinante: una novela de aventuras* (1969). Barcelona: Tusquets, 2001.
—. *El asalto*. Barcelona: Tusquets, 2003.
Barth, John. *Lost in the Funhouse* (1963). New York: Anchor, 1988.
—. *Giles Goat-Boy*. Greenwich: Fawcett, 1966.
—. *The Sot-Weed Factor* (1960). New York: Grosset & Dunlap, 1970.
—. *Chimera*. New York: Random House, 1972.
Borges, Jorge Luis. *Narraciones* (1954). Barcelona: Orbis, 1982.
Boullosa, Carmen. *Cielos de la tierra*. México D. F.: Alfaguara, 1977.
Braschi, Giannina. *Yo-Yo Boing*. Yale University Press, 1998.
Burgess, Anthony. *A Clockwork Orange* (1962). Harmondsworth: Penguin, 1972.
Burroughs, William S. *Naked Lunch* (1959). London: Flamingo, 1993.
Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres* (1967). Barcelona: Círculo de lectores, 2002.
Calvino, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Milano: Mondadori, 2002.
Castillo, Ana. *So Far From God*. New York: Plume, 1993.
Carter, Angela. *Nights at the Circus* (1984). London: Vintage, 1994.
Coover, Robert. *A Political Fable* (1968). New York: Viking, 1980.
—. *The International Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop* (1968). Birch Brook, 1990.
—. *Pinocchio in Venice*. New York: Linden, 1991.
—. *John's Wife*. New York: Simon & Schuster, 1996.
—. *A Night in the Movies or, You Must Remember This*. New York: Linden, 1987.
Cortázar, Julio. *Rayuela* (1963). Madrid: Cátedra, 2000.
—. *Historias de cronopios y famas*. Buenos Aires: Minotauro, 1972.
—. *62/Modelo para armar* (1968). Madrid: Alfaguara, 1996.
Cota-Cárdenas, Margarita. *Puppet: Una Novella Chicana*. Albuquerque: University of New México Press, 2000.
De Rotterdam, Erasmo. *Elogio de la locura*. Barcelona: Orbis, 1982.

DeLillo, Don. *Americana*. New York: Penguin, 1971.
—. *White Noise* (1984). London: Picador, 1999.
—. *Libra* (1988). London: Penguin, 1989.
—. *Mao II* (1991). New York: Penguin, 1992.
—. *Underworld* (1997). London: Picador, 1998.
—. *Cosmopolis*. New York: Scribner, 2003.
Del Paso, Fernando. *Palinuro de Méjico* (1977). Barcelona: Plaza & Janés, 1993.
Doctorow, E. L. *The Book of Daniel*. New York: Plume, 1971.
—. *Ragtime* (1975). London: Picador. 1985.
Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche* (1970). Madrid: Clásicos Siglo XX El País, 2003.
Eltit, Diamela. *Lumperica*. Santiago de Chile: Ornitorrinco, 1983.
—. *El cuarto mundo*. Santiago de Chile: Planeta. 1988.
Ferré, Rosario. *The Youngest Doll* (1976). Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1991.
—. *Vecindarios excéntricos* (1998). Barcelona: Destino, 1999.
Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
—. *Terra nostra* (1975). Madrid: Espasa Calpe. 1991.
—. *Cristóbal Nonato* (1987). Barcelona: Seix Barral. 2001.
—. *La silla del águila*. Madrid: Alfaguara, 2003.
García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad* (1974). Madrid: Cátedra, 1982.
—. "Los funerales de la Mamá Grande" (1962) . Barcelona: Mondadori, 1987.
—. *Cuentos 1947-1992*. Bogotá: Norma. 1996.
Ghosh, Amitav. *The Calcutta Chromosome*. London: Picador, 1996.
Gifford. Barry. *Wild at Heart*. Grove/Atlantic, 1990.
Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman* (1969). New York: Signet, 1970.
Hak Kyung Cha, Theresa. *Dictee*. Berkeley: University of California Press, 1982.
Heller, Joseph. *Catch-22* (1955). London: Vintage, 1994.
Juvenal, Décimo Junio. *Sátiras*. Madrid: Alianza. 1996.
Marmon Silko, Leslie. *Ceremony*. New York: Viking Penguin. 1977.
Martínez. Tomás Eloy. *La novela de Perón* (1985). Madrid: Alfaguara, 2003.
Miller, Arthur. *The Crucible* (1953). Middlesex: Penguin, 2003.
Morrison, Toni. *Sula*. London: Vintage, 1974.
Nabokov, Vladimir. *Lolita* (1966). London: Penguin, 1982.
Oates, Joyce Carol. *A Bloodsmoor Romance*. New York: Putton, 1982.
O'Connor, Flannery. *Three by Flannery O'Connor: Wise Blood, A Good Man is Hard to Find, The Violent Bear It Away*. New York: Signet, 1949.
Peri Rossi, Cristina. *La nave de los locos* (1984). Barcelona: Seix Barral, 1989.
Petronio. *Satiricón*. Barcelona: Orbis, 1982.
Piglia, Ricardo. *Respiración artificial* (1980). Barcelona: Anagrama, 2001.
—. *La ciudad ausente* (1992). Barcelona: Anagrama, 2003.
Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México: Biblioteca Era, 1971.
Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49* (1965). New York: Perennial, 1999.
—. *Gravity's Rainbow* (1973). Harmondsworth: Penguin, 1995.
—. (1990) *Vineland*. London: Vintage. 2000.
Rafael Sánchez, Luis. *La guaracha del Macho Camacho* (1976). Madrid: Cátedra, 2000.
Reed, Ishmael. *Yellow Back Radio Broke-Down*. New York: Doubleday, 1969.
—. *Mumbo Jumbo* (1972). New York: Scribner, 1996.
Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. London: Picador, 1981.
Russ, Joanna. *The Female Man* (1975). Boston: Beagon, 1986.
Sarduy, Severo. *De donde son los cantantes* (1967). Madrid: Cátedra, 1995.
Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Hertfordshire: Wordsworth, 1992.
Valenzuela, Luisa. *El gato eficaz*. México: Joaquín Motriz, 1972.
—. *Cola de lagartija*. Mendoza: Bruguera, 1983.
—. *Novela negra con argentinos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1990.
Vargas Llosa, Mario. *Pantaleón y las visitadoras* (1972). Barcelona: Seix Barral, 1990.
Vega, Ana Lidia & Carmen Lugo Filippi. *Vírgenes y mártires*. Río Piedras: Antillana, 1983.
—. *Falsas crónicas del Sur*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991.
Viramontes, Helena María. *The Moths and Other Stories*. Houston: Arte Público Press, 1995.
Vonnegut, Kurt. *Breakfast of Champions*. New York: Dell, 1973.

—. *Hocus Pocus*. New York: Berkeley Books, 1990.
—. *Timequake* (1997). London: Vintage, 1998.
—. *Mother Night* (1966). London: Vintage, 2000.
West, Nathanael. *Miss Lonely Hearts & The Day of the Locust*. New York: New Directions, 1962.
Wyndham, Lewis. *The Apes of God* (1930). London: Penguin, 1990.

Fuentes secundarias

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. London & New York: Cornell University, 1984.
Adam, Ian. *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. Hertfordshire: Simon & Schuster, 1991.
Alazraki, Jaime. *Critical Essays on Julio Cortázar*. New York: G. K. Hall & Co., 1999.
Alexander, Marguerite. *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*. London & New York: Edward Arnold, 1990.
Allan, Kenneth. *The Meaning of Culture: Moving the Postmodern Critique Forward*. Westport: Braeger, 1998.
Allen, Charles A. *Satire: Theory and Practice*. Belmont: Wadsworth, 1962.
Allen, Mary. *The Necessary Blankness: Women in Major American Fiction of the Sixties*. Urbana: University of Illinois Press, 1976.
Allen, William Rodney. *Understanding Kurt Vonnegut*. Columbia: University of South Carolina Press, 1991.
Alonso J., Carlos. *Julio Cortázar: New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
Alazraki, Jaime. *Critical Essays on Julio Cortázar*. New York: Hall & Co., 1999.
Anderson, Blanca. *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*. Madrid: Pliegos, 1990.
Anderson, Perry. *The Origins of Postmodernity* (1998). London & New York: Vintage, 2002.
Anderson, William. *Essays on Roman Satire*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
Appadurai, Arjun. *Modernity at Large*. London: University of Minnesota Press, 1996.
Arac, Jonathan, ed. *Postmodernism and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
—. *Critical Genealogies: Historical Situations for Postmodern Literary Studies*. San Jose & New York: Excel, 1987.
Arenas, Reinaldo. "La represión (intelectual) en Cuba". *Escandalar* (4:1), enero-marzo 1981: 90-93.
—. *Final de un cuento*. Diputación Provincial de Huelva, 1991.
Arteaga, Alfred, ed. *An Other Tongue*. Durham & London: Duke University Press, 1994.
Auerbach, Eric. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1946). New York: Doubleday, 1957.
Baker, Robert S. *The Dark Historic Page: Social Satire and Historicism in the Novels of Aldous Huxley 1921-1939*. Madison: University of Wisconsin Press, 1982.
Bajtín, Mijail M. (Bakhtin, Mikhail M.). *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1929). Minnesota: University of Minnesota Press, 1985.
—. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1965). Barcelona: Alianza, 2002.
—. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (1981). Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2001.
Balderston, Daniel. *The Historical Novel in Latin America: A Symposium*. Gaithersburg: Hispamerica, 1986.
Ball, John Clement. *Satire & The Postcolonial Novel: V. S. Naipaul, Chinua Achebe, Salman Rushdie*. New York & London: Routledge, 2003.
Barker, Francis, Peter Hulme & Margaret Iversen, eds. *Uses of History: Marxism, Postmodernism and the Renaissance*. Manchester & New York: Manchester University Press, 1991.
Barnet, Miguel. *La fuente viva*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.
Barrientos, Juan José. "Nueva novela histórica hispanoamericana". *Revista de la Universidad Autónoma de México* (XL: 416), 1985: 16-24.
Barta, Peter I., ed. *Carnivalizing Difference: Bakhtin and the Other*. London & New York: Routledge, 2001.
Barth, John. *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction* (1984). Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1997.
—. *Textos sobre el postmodernismo*. Garrigós, Cristina, ed. León: Universidad de León, 2000.
Barthes, Roland. "De l'ouvre au texte". *Revue d'esthétique* (24.3), 1967: 226-232.

—. *S/Z*. Paris: Seuil, 1972.
—. *Le degré zéro de l'écriture ~ Nouveaux essais critiques* (1953). Paris: Seuil, 1972.
—. *Le plaisir du texte* (1973). Paris: Seuil, 2000.
Bartocci, Clara. *Le mille e una lettera. Saggi sulla narrativa di John Barth*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.
Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation* (1981). Ann Arbor: Michigan University Press, 1994.
Begnal, Mary Kate. *Self-Mimesis in the Fiction of John Barth*. Doctoral Thesis (No publicada): The Pennsylvania State University, 1974.
Behler, Ernst. *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle & London: University of Washington Press, 1990.
Béjar, Eduardo C. *La textualidad de Reinaldo Arenas: juegos de la escritura posmoderna*. Madrid: Playor, 1987.
Belsey, Catherine. *Poststructuralism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
Benamou, Michel & Charles Caramello, eds. *Performance in Postmodern Culture*. Madison: Coda, 1977.
Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite* (1989). Barcelona: Casiopea, 1998.
Bergenholtz, Rita & John R. Clark. "Food for Thought in *Slaughterhouse-Five*". *Thalia: Studies in Literary Humor* (18: 1-2), 1998: 84-93.
Berger, Mark T. *Under Northern Eyes: Latin American Studies and US Hegemony in the Americas 1898-1990*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
Bernheimer, Charles. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
Bernstein, Richard J. *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity/Postmodernity* (1992). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998.
Bertens, Hans & Joseph Natoli, eds. *Postmodernism: The Key Figures*. Massachusetts & Oxford: Blackwell, 2002.
Best, Steven & Douglas Kellner. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York: Guilford, 1991.
Beverley, John. "Postmodernism in Latin America". *Siglo XX/20th Century: Critique and Cultural Discourse* (9, 1-2), 1992: 9-29.
—. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
—. *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Durham & London: Duke University Press, 1999.
Beverley, John, José Oviedo & Michael Aronna, eds. *The Postmodern Debate in Latin America*. Durham & London: Duke University Press, 1995.
Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. London & New York: Routledge, 1990.
—. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge, 1994.
Bier, Jesse. *The Rise and Fall of American Humor*. New York: Holt, 1968.
Bigsby, Christopher & Heide Ziegler, eds. *The Radical Imagination and The Liberal Tradition (Interviews with English and American Novelists)*. London: Junction, 1982.
Blinstein, Elmer M. *Comedy in Action*. Durham: Duke University Press, 1964.
Bloom, Edward A. & Lillian D. Bloom. *Satire's Persuasive Voice*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1979.
Bluestone, George. "John Wain and John Barth: The Angry and the Accurate". *The Massachusetts Review* (I: 3), 1960: 582-589.
Bogel Fredric V. *The Difference Satire Makes (Rhetoric and Reading from Johnson to Byron)*. Ithaca & London: Cornell University Press, 2001.
Boldy, Steven. *The Novels of Julio Cortázar*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1980.
Booker, M. Keith. *Techniques of Subversion in Modern Literature*. Gainesville: University of Florida Press, 1991.
—. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport: Greenwood, 1994.
Boon, Kevin A. *Chaos Theory and the Interpretation of Literary Texts: The Case of Kurt Vonnegut*. New York: Edwin Mellen, 1997.
Booth, Wayne. *A Rhetoric of Irony*. Chicago & London: Chicago University Press, 1979.
Borinsky, Alicia. "Reescribir, escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando". *Revista Iberoamericana* (49), 1975: 605-616.
Bowen, Zack R. *A Reader's Guide to John Barth*. Westport: Greenwood, 1994.
Boyd Hauck, Richard. *A Cheerful Nihilism: Confidence and "The Absurd" in American Humorous Fiction*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1971.
Boyne, Roy. *Foucault and Derrida: The Other Side of Reason* (1990). London & New York: Routledge, 2001.
Brannigan, John. *New Historicism and Cultural Materialism*. New York: St. Martin's Press, 1998.
Breton, André. *Anthologie de l'humour noir* (1940). Paris: J. J. Pauvert, 1966.
Brinker, Gisela. *Encountering the Other(s): Studies in Literature, History, and Culture*. State University of New York Press, 1995.

Broer, Lawrence R. *Sanity Plea: Schizophrenia in the Novels of Kurt Vonnegut*. Michigan: Ann Arbor University Press, 1989.
Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
Browning, J. D., ed. *Satire in the Eighteenth Century*. New York: Garland, 1983.
Bukatman, Scott. *Terminal Identity: The Virtual Subject in Post-Modern Science Fiction*. Durham & London: Duke University Press, 1993.
Burgess, Anthony. "The Postwar American Novel: A View from the Periphery". *The American Scholar* (35), 1966: 150-156.
Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of The Performative*. New York & London: Routledge, 1997.
—. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990). New York & London: Routledge, 1999.
Cacheiro, Adolfo. *Reinaldo Arenas: una apreciación política*. Oxford: International Scholars Publications, 2000.
Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad* (1987). Madrid: Alianza, 1994.
Campa, Román de la. "Hibridez postmoderna y transculturación: política de montaje en torno a Latinoamérica". *Revista de literatura* (XXIII, 69), Diciembre 1994: 3-22.
Campos, J. "El problema de la sátira latina". *Helmántica, Revista de Humanidades clásicas* (27), Universidad Pontificia de Salamanca, 1957.
Carr, David. *Time, Narrative, and History*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
— *Education, Knowledge, and Truth: Beyond the Postmodern Impasse*. London & New York: Routledge, 1998.
Carretta, Vincent. *The Snarling Muse: Verbal and Visual Political Satire from Pope To Churchill*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.
Carroll, David. *The States of 'Theory': History, Art, and Critical Discourse*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
Carver, Terrell, ed. *The Cambridge Companion to Marx*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
Casaubon, Isaac. *De satyrica graecorum poesi & romanorum satira*. New York: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1973.
Castillo Durante, Daniel. *Los vertederos de la postmodernidad: literatura, cultura y sociedad en América Latina*. Ottawa: Dovehouse, 2000.
Castro, Juan E. de. *Mestizo Nations: Culture, Race and Conformity in Latin American Literature*. Tucson: University of Arizona Press, 2002.
Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.
Costa, René de. *El humor en Borges*. Barcelona: Cátedra, 1999.
Cavanagh, Dermot & Tim Kirk. *Subversion and Scurrility: Popular Discourse in Europe from 1500 to the Present*. Aldershot: Ahsgate, 2000.
Chalmers, Alan D. *Jonathan Swift and the Burden of the Future*. Cranbury: Associated University Presses, 1995.
Chanady, Amaryll. *Latin American Identity and Constructions of Difference*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1994.
Chapman, Anthony & Hugh C. Foot. *It's a Funny Thing, Humour*. Oxford: Pergamon, 1977.
Cixous, Héléne. *Rootprints: Memory and Life Writing* (1994). New York & London: Routledge, 1997.
Clark, John R. *The Modern Satiric Grotesque and its Traditions*. Lexington: University Press of Kentucky, 1991.
Coffey, Michael. *Roman Satire*. London: Methuen, 1976.
Cohen, Sarah Blacher, ed. *Comic Relief: Humor in Contemporary American Literature*. University of Illinois, 1978.
Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
Colás. Santiago. *Postmodernism: Writing History and Resistance*. Duke University Press, 1994.
—. *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham & London: Duke University Press, 1994.
Colebrook, Claire. *New Literary Histories: New Historicism and Contemporary Criticism*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
Collazos, Oscar, Julio Cortázar & Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970). México: Siglo Veintiuno, 1977.
Colletta, Lisa. *Dark Humor and Social Satire in the Modern British Novel*. New York: Palgrave, 2003.
Collins, Anthony. *A Discourse Concerning Ridicule and Irony in Writing*. Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, 1729.
Conte, Joseph M. *Design & Debris: A Chaotic of Postmodern American Fiction*. Alabama: University of Alabama Press, 2002.
Connery, Brian A. & Combe Kirk. eds. *Theorizing Satire*. New York: St. Martin's Press, 1995.
Connor, Steven. *Postmodernist Culture*. Oxford: Blackwell, 1989.

Cope, Jackson I. & Geoffrey Green, eds. *Novel vs. Fiction: The Contemporary Reformation*. Oklahoma: Pilgrim, 1981.
Cope, Jackson I., ed. *Robert Coover's Fictions*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986.
Corneli, Francisco, ed. *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*. Houston: Arte Público Press and Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993.
Cornis-Pope, Marcel. "Rewriting the Encounter with the Other: Narrative and Cultural Transgression in *The Public Burning*". *Critique* (1) Fall 2000: 40-50.
Corona, Ignacio. "¿Vecinos distantes? Las agendas críticas postmodernas en Hispanoamérica y el Brasil". *Revista Iberoamericana* (LXIV), Enero-Junio 1998: 17-38.
Cortázar, Julio. *Textos políticos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.
Couturier, Maurice, ed. *Representation and Performance in Postmodern Fiction*. Proceedings of the Nice Conference on Postmodern Fiction, 1982.
Craft, Linda J. *Novels of Testimony and Resistance from Central America*. Gainesville: University Press of Florida, 1997.
Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism. Linguistics and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
—. "Presuppotion and Intertextuality". *Modern Language Notes* (91), 1976: 1380-1396.
—. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell University Press, 1982.
Curtler, Hugh Mercer. *Rediscovering Values: Coming to Terms with Postmodernism*. New York & London: M. E. Sharpe, 1997.
Danow, David K. *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*. Lexington: University Press of Kentucky, 1995.
Danto, Arthur C. *Analytical Philosophy of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.
D'Allemand, Patricia. *Latin American Cultural Criticism: Re-Interpreting a Continent*. Lewiston: Edwiw Mellen, 2000.
Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.
Dash, Michael. *The Other America: Caribbean Literature in a New World Context*. Charlottesville & London: University Press of Virginia, 1998.
Deleuze, Gilles. *Différence et répétition* (1968). Paris: Épiméthée, 2003.
Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie: mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
—. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (1972). London: Athlone, 2000.
De Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
—. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
—. *Of Grammatology* (1967). Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1976.
—. "La Loi du Genre". *Glyph 7*, 1980.
. *Margins of Philosophy* (1972). Chicago: University of Chicago Press, 1984.
—. *On the Name* (1993). Stanford: Stanford University Press, 1995.
—. *Apories*. Paris: Galilée, 1996.
—. *Positions* (1972). New York: University of Chicago Press, 2002.
D'Haen, Theo & Hans Bertens, eds. *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1988.
D'Haen, Theo. *Text to Reader: A Communicative Approach to Fowles, Barth, Cortázar and Boon*. Amsterdam: John Benjamins, 1983.
—. *History and Post-War Writing*. Amsterdam: Rodopi, 1990.
—. *Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995.
Dickson-Carr. Darryl. *African American Satire: The Sacredly Profane Novel*. Columbia & London: University of Missouri Press, 2001.
Dickstein, Morris. "Black Humor and History: Fiction in the Sixties". *Partisan Review* (XLIII: 2), 1976: 185-211.
Dietz. Bernd, ed. *Estudios literarios ingleses: la Restauración 1660-1700*. Madrid: Cátedra, 1984.
Dirlik, Arif, Vinay Bahl & Peter Gran, eds. *History after the Three Worlds: Post-Eurocentric Historiographies*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000.
Docherty, Thomas. *Postmodernism/Postmarxism*. London & New York: Routledge, 1991.
—. *Postmodernism: A Reader*. New York: Columbia University Press, 1993.
Dominguez, Mignon. *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 1996.

Donnell, Alison & Sarah Lawson Welsh, eds. *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. London & New York: Routledge, 1996.
Douglas Peters, Joan. *Feminist Metafiction and the Evolution of the British Novel*. Tampa: University Press of Florida, 2002.
Downing, David B. & Susan Bazargan, eds. *Image and Ideology in Modern/Postmodern Discourse*. Albany: State University of New York, 1991.
Downson, Jane & Steven Earnshaw. *Postmodern Subjects/Postmodern Texts*. Amsterdam: Rodopi, 1995.
Dryden, John. "Dedicatory Discourse concerning The Original and Progress of Satire". *The Satires of Decimus Junius Juvenalis* (1713) (Vol. I). Chiswick: Press of Whittingham, 1822: 5-120.
Duisit, Lionel. *Satire, parodie, calembour: esquisse d'une théorie des modes dévalués*. Saratoga: Anma Libri, 1978.
Durham, Scott. *Phantom Communities: The Simulacrum and the Limits of Postmodernism*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
Durix, Jean-Pierre. *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse*. New York: St. Martin's, 1998.
Eagleton, Terry. *The Significance of Theory*. Oxford: Blackwell, 1990.
—. *Literary Theory: An Introduction* (1983). Oxford: Blackwell, 1996.
Easterlin, Nancy & Barbara Riebling, eds. *After Poststructuralism: Interdisciplinarity and Literary Theory*. Evanston: Northwestern University Press, 1993.
Eco, Umberto. *Carnival!* Berlin: Mouton, 1984.
—. "Apostillas a *El nombre de la rosa*" (1980). Barcelona: Lumen, 1992: 632-664.
—. *Seis paseos por los bosques narrativos* (1994). Barcelona: Lumen, 1996.
—. *Serendipities: Language and Lunacy*. London: Phoenix, 1998.
—. *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani, 2002.
Edwards, Brian. *Theories of Play and Postmodern Fiction*. Garland, 1998.
Efland, Arthur D., Kerry Freedman & Patricia Stuhr, eds. *La educación en el arte posmoderno* (1996). Barcelona: Paidos, 2003.
Eilon, Daniel. *Factions' Fictions: Ideological Closure in Swift's Satire*. Massachusetts: Associated University Presses, 1991.
Elkin, P. K. *The Augustan Defence of Satire*. Oxford: Clarendon, 1973.
Elliot, Robert C. *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton: Princeton University Press, 1960.
Elliot A., Michael & Claudia Stokes. *American Literary Studies: A Methodological Reader*. New York & London, 2003.
Engler, Bern & Kurt Müller. *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1994.
Etreros, Mercedes. *La sátira política en el siglo XVII*. Madrid: Fundación universitaria española, 1983.
Ette, Omar, ed. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Frankfurt am Main: Verlag, 1992.
Euba, Femi. *Archetypes, Imprecators and Victims of Fate: Origins and Developments of Satire in Black Drama*. Connecticut: Greenwood, 1989.
Fairlamb, Horace L. *Critical Conditions: Postmodernity and the Question of Foundations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
Faris, Wendy B. *Labyrinths of Language: Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1988.
Feinberg, Leonard. *The Satirist: His Temperament, Motivation, and Influence*. Ames: Iowa State University Press, 1963.
—. *Introduction to Satire*. Ames: Iowa State University Press, 1967.
Feldman, Burton. "Anatomy of Black Humor". *Black Humor: Critical Essays*. Ed. Alan Pratt. New York & London: Garland. 1993: 101-107.
Ferman, Claudia, ed. *The Postmodern in Latin American Cultural Narratives*. New York & London: Garland, 1996.
Fernández Santiago, Miriam. *The (Il)Logics of Postmodern Humor*. Huelva: Universidad de Huelva, 2003.
Ferré, Rosario. *El árbol y sus sombras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
—. *Cortázar: el romántico en su observatorio*. Literal Books, 1990.
Fletcher, M. D. *Contemporary Political Satire*. University of Queensland, 1987.
Fogel. Stanley. *Understanding John Barth*. Columbia: University of Illinois Press, 1974.
Fokkema, Aleid. *Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1991.

Foley, Barbara. *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
Forgacs, David, ed. *The Antonio Gramsci Reader*. New York: New York University Press, 2000.
Forsblom, Harry. *Concepts of Postmodernism*. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2001.
Forster, Merlin H., ed. *Tradition and Renewal: Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*. Urbana: University of Illinois Press.
Foster, David William. *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1997.
Foucault, Michel. "A Preface to Transgression" (1963). *Language, Counter-Memory, Practice*. Oxford: Blackwell, 1977.
—. *Power/Knowledge (Selected Interviews & Other Writings 1972-1977)* (1972). New York: Pantheon, 1980.
—. *This is not a Pipe* (1973). Berkeley: University of California Press, 1983.
—. *Historie de la sexualité: la volonté de savoir* (1976). Vol. I. Saint-Amand: Gallimard, 1984.
—. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines* (1966). Paris: Gallimard, 2002.
—. *L'ordre du discours* (1971). Mayenne: Gallimard, 2002.
Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon, 1982.
Franco, Jean. *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*. New York: Frederick A. Praeger, 1967.
Freud. Sigmund. *The Joke and its Relation to the Unconscious* (1905). London: Penguin, 2002.
Friedman, Ellen G. "Book Reviews: *The House on the Lagoon* by Rosario Ferré". *Review of Contemporary Fiction*. Spring 1996: 168.
Frye, Northrop. "The Nature of Satire". *University of Toronto Quaterly* (XIV), 1944-5: 75-89.
—. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
—. "The Argument of Comedy". *Theories of Comedy*. Garden City: Doubleday-Anchor, 1964.
Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori, 1990.
Fukuyama. Francis. *The End of History and the Last Man* (1993). New York: Perennial, 2003.
Gabardi, Wayne. *Negotiating Postmodernism*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2001.
García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures, Strategies for Entering and Leaving Modernity* (1989). Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1995.
—. "Narrar la multiculturalidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (XXI: 42), 1995: 9-20.
García Canclini, Néstor & Carlos Moreta. *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.
García Márquez, Gabriel. *La soledad de América Latina*. La Habana: arte y literatura, 1990.
Garrigós, Cristina. *John Barth: un autor en busca de cuatro personajes*. León: Universidad de León, 2000.
—. "Bilingües, biculturales y postmodernas: Rosario Ferré y Giannina Braschi". *Ínsula* (16-18), 2002: 667-668.
Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.
—. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
Geyh, Paula, Fred G. Leebron & Andrew Levy, eds. *Postmodern American Fiction: A Norton Anthology*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.
Geyer, Felix. *Alienation, Ethnicity, and Postmodernism*. Westport & London: Greenwood, 1996.
Giannone, Richard. *Vonnegut: A Preface to his Novels*. Port Washington: Kennikat, 1977.
Gibson, Andrew. *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
—. *Postmodernity, Ethics, and the Novel*. Routledge: London & New York, 1999.
Gilbert, Highet. *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962.
Giroux, Henry A., ed. *Postmodernism, Feminism, and Cultural Politics*. New York: State University of New York Press, 1991.
Gnisci, Armando, ed. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2000.
Goldsmith. David H. *Kurt Vonnegut: Fantasist of Fire and Ice*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1972.
Golwyn, Judith. "New Creative Writers" *Library Journal* (81: 2), 1956: 1496-1497.
Gómez-Peña, Guillermo. *The New World Border*. San Francisco: City Lights, 1996.
Gomis Van Heteren, Annete & Miguel Martínez López, eds. *Dreams and Realities. Versions of Utopia in English Fiction from Dickens to Byatt*. Almería: Universidad de Almería, 1997.
Gorak, Jan. *God the Artist: American Novelists in a Post-Realist Age*. University of Illinois. 1987.
Gordon, Lois. *Robert Coover: The Universal Fictionmaking Process*. Carbondale & Evansville: Southern Illinois University Press, 1983.

Guilhamet. Leon. *Satire and the Transformation of Genre*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1987.
Gurewitch. Morton. *Comedy: The Irrational Vision*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1975.
Gracia, Jorge & Mireya Camurati. *Philosophy and Literature in Latin America: A Critical Assessment of the Current Situation*. Albany: State University of New York Press, 1989.
Graff, Gerald. *Literature Against Itself*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1979.
Greiner, Donald J. "Vonnegut's *Slaughterhouse-Five* and the Fiction of Atrocity". *Critique*, 1973: 38-50.
Gresham, James T. "*Giles Goat-Boy*: Satyr, Satire, and Tragedy Twined". *Genre* (VII: 2), 1974: 148-163.
Griffin, Dustin. *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.
Gross, Beverley. "The Anti-Novels of John Barth". *Chicago Review* (20:3), November 1968: 95-109.
Guevara, Ernesto "El socialismo y el hombre en Cuba" (1965). *Ernesto "Che" Guevara: escritos revolucionarios*. Ed. Francisco Fernández Buey. Madrid: Ediciones de la catarata, 1999: 111-129.
Gurewitch. Morton. *Comedy: The Irrational Vision*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1975.
Habermas, Jürgen. *Legitimation Crisis* (1973). Boston: Beacon, 1975.
—. *Conciencia moral y acción comunicativa* (1983). Barcelona: Península, 1985.
—. *The Inclusion of the Other: Studies in Political Theory* (1996). Cambridge & Oxford: Polity, 2002.
Haraway, Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London & New York: Routledge, 1991.
Harper, Phillip Brian. *Framing the Margins: The Social Logic of Postmodern Culture*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1994.
Harris, Charles B. *Contemporary American Novelists of the Absurd*. New Haven: College & University Press, 1971.
—. "Todd Andrews, Ontological Insecurity, and *The Floating Opera*". *Critique* (XVIII: 2), Winter 1976: 34-49.
—. *Passionate Virtuosity: The Fiction of John Barth*. University of Illinois, 1983.
Harss, Luis & Barbara Dohmann, eds. *Into the Mainstream: Conversations with Latin American Writers*. New York: Harper & Row, 1966.
Harte, Walter. *An Essay on Satire, Particularly on the Dunciad*. Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, 1730.
Hassan. Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. University of Wisconsin Press, 1971.
—. "Laughter in the Dark: The New Voice in American Fiction". *The American Scholar* (33: 4), 1964: 636-39.
—. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987, 172.
Hauck, Richard B. *A Cheerful Nihilism: Confidence and "The Absurd" in American Humorous Fiction*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1971.
Hawthorn, Jeremy. *Cunning Passages: New Historicism, Cultural Materialism and Marxism in the Contemporary Literary Debate*. London: Arnold, 1996.
Hayles, N. Katherine. *The Cosmic Web: Scientific Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1999.
Hendrickson, G. L. "Satura Tota Nostra Est". *Classical Philology* (22), 1927: 46-60.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Revista de Occidente, 1974.
—. *Principios de la filosofía del derecho*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
Heidegger, Martin. *Basic Writings from Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*. New York: Harper, 1993.
Heller, Terry. "Notes on Technique in Black Humor". *Black Humor: Critical Essays*. Ed. Alan Pratt. New York & London: Garland. 1993: 197-214.
Hernández. Antonio y Espinosa, Javier, coords. *Modernidad y posmodernidad*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
Hernández, Guillermo E. *Chicano Satire: A Study in Literary Culture*. Austin: University of Texas Press, 1991.
Hernández Monroy, Rosaura; Manuel F. Medina & Javier Durán, eds. *Visiones alternativas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, University of Louisville, 2001.
Highet, Gilbert. *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962.
Hilfer, Tony. *American Fiction since 1940*. London: Longman, 1997.
Hill. Hamlin. "Modern American Humor". *College English* (25:2), 1963: 170-176.
Hintz, Suzanne. *Rosario Ferré, A Search for Identity*. New York: Peter Lang, 1995.
Hodgart, Matthew. *La sátira* (1961). Barcelona: Biblioteca para el hombre actual, 1963.
hooks, bell. "Postmodern Blackness". *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. 1991, 23-21.

Hopenhayn, Martin. *No Apocalypse, No Integration: Modernism and Postmodernism in Latin America*. Durham & London: Duke University Press, 2001.
Horvay Barnes, Linda. *The Dialectics of Black Humor: Process and Product*. Bern: Peter Lang, 1978.
Huckabay, Keith. "Black Humor and Theatre of the Absurd: Ontological Insecurity Confronted". *Black Humor: Critical Essays*. Ed. Alan Pratt. New York & London: Garland, 1993: 323-340.
Huizinga, J. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (1938). London: Routledge, 1998.
Hume, Kathryn. "The Heraclitean Cosmos of Kurt Vonnegut". *Papers on Language and Literature* (18: 2), Spring 1982: 208-224.
Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo & Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
—. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985). New York & London: Routledge, 1991.
—. *The Politics of Postmodernism* (1989). New York & London: Routledge, 2000.
—. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). New York & London: Routledge, 2000.
. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York & London: Routledge, 1994.
Hutcheon, Linda. Djelal Kadir & Mario J. Valdés. *Collaborative Historiography: A Comparative Literary History of Latin America*. American Council of Learned Societies, 1996.
Ickstadt, Heinz. *Faces of Fiction: Essays on American Literature and Culture from the Jacksonian Period to Postmodernity*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2001.
Jack, Ian. *Augustan Satire: Intention and Idiom in English Poetry (1660-1750)*. Oxford: Clarendon, 1952.
Jameson, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991). London: Verso, 1992.
—. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London & New York: Vintage, 1998.
. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981). London & New York, 2003.
JanMohamed, Abdul R. & David Lloyd. *The Nature and Context of Minority Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
Janoff, Bruce. "Black Humor, Existentialism, and Absurdity: A Generic Confusion". *Black Humor: Critical Essays*. Ed. Alan Pratt. New York & London: Garland, 1993: 25-27.
Jenkins, Keith. *On "What is History"? From Carr and Elton to Rorty and White*. London & New York: Routledge, 1995.
. *The Postmodern History Reader*. London & New York: Routledge, 1997.
Jensen, H. James, & Malvin R. Zirker, Jr., eds. *The Satirist's Art*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.
Jitrik, Noé, ed. *The Paris Review: confesiones de escritores*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
Johnson, Julie Greer. *Satire in Colonial Spanish America*. Austin: University of Texas Press, 1993.
Jolliffe, J. W. "Satyre: Satura: ΣΑΤΥΡΟΣ: A Study In Confusion". *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* (18), 1956: 84-95.
Jones, Steven E. *The Satiric Eye: Forms of Satire in the Romantic Period*. New York: Palgrave, 2003.
Jrade, Cathy L. *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1998.
Juan-Navarro, Santiago. *Archival Reflections: Postmodern Fiction of the Americas*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2000.
Juan-Navarro, Santiago & Young, Robert, eds. *A Twice-Told Tale: Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film*. Delaware: University of Delaware Press, 2001.
Kadir, Djelal. *Questing Fictions: Latin America's Family Romance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
Kafka, Phillipa. *Saddling La Gringa. Gatekeeping in Literature by Contemporary Latina Writers*. Westport: Greenwood, 2000.
Kahn, Lauri Hutt. *Vislumbrar la otredad: los pasajes en la narrativa de Julio Cortázar*. New York: Peter Lang, 1996.
Kamuf, Peggy. *A Derrida Reader: Between the Blinds*. New York: Columbia University Press, 1991.
Kant, Immanuel. *Critique of Aesthetic Judgement*. Oxford: Clarendon, 1911.
—. *Critique of Pure Reason* (1781). New York: Anchor Books, 1966.
Kaplan, Carter. *Critical Synoptics: Menippean Satire and the Analysis of Intellectual Mythology*. Madison & Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2000.
Kaufmann, Walter. *The Portable Nietzsche*. London: Penguin, 1968.
Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature* (1957). Bloomington: Indiana University Press, 1963.
Kennedy, Valerie. *Edward Said: A Critical Introduction* (2000). Cambridge & Oxford: Polity Press, 2001.
Kernan, Alvin. *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1959.
—. *The Plot of Satire*. New Haven: Yale University Press, 1965.

Ketterer, David. *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1974.
—. "Take-Off to Cosmic Irony: Science-Fiction Humor and the Absurd". *Comic Relief: Humor in Contemporary American Literature*. University of Illinois, 1979.
Kharpertian, Theodore D. *A Hand to Turn the Time*. London and Toronto: Associated University Presses, 1990.
Kim, Seong-Kon. *Journey into the Past: The Historical and Mythical Imagination of Barth and Pynchon* (1984). Seoul: Seoul National University Press, 1985.
Kincheloe, Joe L. & Shirley R. Steinberg. *Changing Multiculturalism* (1997). Philadelphia: Open University Press, 2002.
Kiley, Frederick & J. M. Shuttleworth. *Satire: From Aesop to Buchwald*. Indianapolis: The Bobbs Merrill Educational Publishing, 1971.
Kinservik, Matthew J. *Disciplining Satire: The Censorship of Satiric Comedy on the Eighteenth-Century London Stage*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002.
Kirk, Robert. *Relativism and Reality: A Contemporary Introduction*. London & New York: Routledge, 1999.
Klein, Marcus, ed. *The American Novel since World War II*. New York: Fawcett, 1969.
Klinkowitz, Jerome. *The Vonnegut Statement*. New York: Dell, 1973.
—. "A Final Word for Black Humor". *Contemporary Literature* (15: 2), Spring 1974: 271-76.
—. *Literary Disruptions: The Making of a Post-Contemporary American Fiction* (1976). Urbana: University of Illinois Press, 1980.
—. *Kurt Vonnegut*. New York: Methuen, 1982.
—. *Rosenberg/Barthes/Hassan: The Postmodern Habit of Thought*. Athens & London: University of Georgia Press, 1988.
—. *Slaughterhouse-Five: Reforming the Novel and the World*. Boston: Twayne's, 1990.
Klinkowitz, Jerome & Donald Lawler. *Vonnegut in America: An Introduction to the Life and Work of Kurt Vonnegut*. Delacorte Press, 1977.
Knapp, Edgard H. "Found in the Barthouse: Novelist as Savior". *Critical Quarterly* (XIV: 4), Winter 1968-69: 446-451.
Knoche, Ulrich. *Roman Satire*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1975.
Korkowski, Eugene. "The Excremental Vision of Barth's Todd Andrews". *Critique* (XVIII: 2), Winter 1976: 51-58.
Kovach-Allen, Katharina Erika. *Humor in the Works of Julio Cortázar*. Buffalo: State University of New York at Buffalo, 1984.
Kristeva, Julia. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique* (23), 1967: 438-465.
—. *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationelle*. The Hague & Paris: Mouton, 1970.
—. *Revolution in Poetic Language* (1974). New York: Columbia University Press, 1984.
—. *Pouvoirs et limites de la psychoanalyse II: la révolte intime (Discours direct)*. Paris: Fayard, 1997.
—. *The Sense and Non-Sense of Revolt* (1996). New York: Columbia University Press, 2000.
Kroker, Arthur & David Cook. *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. New York: St. Martin's, 1986.
Küchler, Tilman. *Postmodern Gaming: Heidegger, Duchamp, Derrida*. New York: Lang, 1994.
Kuester, Martin. *Framing Truths*. Toronto & London: University of Toronto Press, 1992.
Kundera, Milan. *The Art of the Novel* (1986). New York: Perennial, 2000.
LaCapra, Dominick. *History, Politics, and the Novel*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1987.
—. *Soundings in Critical Theory*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1989.
Lang, Candace D. *Irony/Humor*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.
Lange-Churión, Pedro & Eduardo Mendieta, eds. *Latin America & Postmodernity*. New York: Humanity Books, 2001.
Larraín, Jorge. *Identity and Modernity in Latin America*. Cambridge: Polity, 2000.
Larsen, Neil. *Reading North by South: On Latin American Literature, Culture and Politics*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1995.
—. *Determinations: Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas*. London & New York: Verso, 2001.
Lauretis, Teresa de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
Lawler, Peter Augustine. *Postmodernism Rightly Understood: The Return to Realism in American Thought*. Boston: Rowman & Littlefield, 1999.
LeClair, Thomas. "John Barth's *The Floating Opera*: Death and the Craft of Fiction". *Texas Studies in Literature and Language* (XIV: 4), Winter 1973: 711-730.
—. "Death and Black Humor". *Critique* (XVII: 1), 1975: 5-38.

Lee, Alison. *Realism and Power: Postmodern British Fiction*. London & New York: Routledge, 1990.
Leeds, Marc & Peter J. Reed. *Kurt Vonnegut: Images and Representations*. Westport: Greenwood, 2000.
Leitch, Vincent B. *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*. New York: Columbia University Press, 1992.
—. *Postmodernism: Local Effects, Global Flows*. Albany: State University of New York, 1996.
Lerate de Castro, Jesús. *Realidad y fantasía en las novelas de Kurt Vonnegut*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, 1993.
—. "The Narrative Function of Kilgore Trout and his Fictional Works in *Slaughterhouse-Five*". *Revista alicantina de estudios ingleses* (7), 1994: 115-122.
Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology* (1958). New York: Perseus, 1963.
Levinson, Brett. *The Ends of Literature: The Latin American Boom in the Neoliberal Marketplace*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
Lockwood, Thomas. *Post-Augustan Satire: Charles Churchill and Satirical Poetry, 1750-1800*. Seattle & London: University of Washington Press, 1979.
Lodge, David. *After Bakhtin*. London & New York: Routledge, 1990.
—. *Modern Criticism and Theory: A Reader* (1988). London & New York: Longman, 1992.
Loeb, Monica. *Vonnegut's Duty-Dance with Death: Theme and Structure in "Slaughterhouse-Five"*. Umea: Umea Studies in the Humanities (26), 1979.
López Castaño, Oscar. *La narrativa latinoamericana entre bordes seculares*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2001.
Lucy, Niall, ed. *Postmodern Literary Theory: An Anthology*. Massachusetts: Blackwell, 2000.
Ludmer, Josefina, comp. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Yale: Beatriz Viterbo Editora, 1994.
Lugo Nazario, Félix. *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*. Miami: Universal, 1995.
Lukács, Georg. *The Theory of the Novel* (1920). Cambridge: The MIT Press, 1971.
Lumsden, Ian. *Machos, Maricones and Gays: Cuba and Homosexuality*. Philadelphia: Temple University Press, 1996.
Lundquist, James. *Kurt Vonnegut*. Ungar Publishing Company, 1976.
Lyotard, Jean-François & Jean L. Thébaud. *Just Gaming* (1979). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
Lyotard, Jean-François. "Humour en sémiothéologie". *Rudiments païens: genre dissertatif*. Paris: Inédit, 1977.
—. *La diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1988.
—. *Toward the Postmodern*. New Jersey & London: Humanities Press International, 1993.
—. *La posmodernidad explicada a los niños* (1986). Barcelona: Gedisa, 1999.
—. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979). Manchester: Manchester University Press, 2001.
Mac Adam, Alfred J. "Northrop Frye's Theory of Genres and the New Literature of Latin America". *Revista canadiense de estudios hispánicos* (1: III), 1979: 287-290.
MacDonald, Bradley J. & R. L. Rutsky, eds. *Strategies for Theory: from Marx to Madonna*. Albany: New York Press, 2003.
Mack, Maynard. "The Muse of Satire". *The Yale Review*. New Haven: Yale University Press, 1951: 80-92.
Maltby, Paul. *Dissident Postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.
Mandia, Patricia M. *Comedic Pathos: Black Humor in Mark Twain's Fiction*. Jefferson: McFarland & Company, 1991.
Marshall, Brenda K. *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*. New York & London: Routledge, 1992.
Martin, Dennis M. "Desire and Disease: The Psychological Pattern of *The Floating Opera*". *Critique* (XVIII: 2), Winter 1976: 17-32.
Martin, Gerald. *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*. London & New York: Verso, 1989.
Marvin, Thomas F. *Kurt Vonnegut: A Critical Companion*. Westport: Greenwood, 2002.
Mazzei, Norma. *Postmodernidad y narrativa latino-americana*. Buenos Aires: Filofalsia, 1990.
McCaffery, Larry, ed. *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*. New York: Greenwood, 1986.
—. *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*. Durham & London: Duke University Press, 1991.
—. *Some Other Frequency: Interviews with Innovative American Authors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.
McConnell, Frank D. *Four Postwar American Novelists: Bellow, Mailer, Barth and Pynchon*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1977.

McCracken, Ellen. *New Latina Narrative: The Femenine Space of Postmodern Ethnicity*. Tucson: University of Arizona Press, 2001.
McGinnis, Wayne D. "The Arbitrary Cycle of *Slaughterhouse-Five*: A Relation of Form to Theme". *Critique* (XVII: 1), 1975: 5-38.
McGowan, John. *Postmodernism and its Critics*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1992.
McGuirk, Bernard. *Latin American Literature: Symptoms, Risks and Strategies of Post-Structuralist Criticism*. London & New York: Routledge, 1997.
McHale, Brian. *Postmodernist Fiction* (1987). London: Routledge, 1989.
—. *Constructing Postmodernism* (1992). London & New York: Routledge, 2002.
McLennan., Sophia. "*The Color of Summer; or the Garden of Earthly Delights*". *Review of Contemporary Fiction* (21: 1), Spring 2001: 186.
Meindl, Dieter. *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. Columbia & London: University of Missouri Press, 1996.
Melley, Timothy. *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*. Ithaca & London: Cornell University Press, 2000.
Michaelsen, Scott, Johnson, David E, eds. *Teoría de la frontera: los límites de la política cultural* (1997). Barcelona: Gedisa, 2003.
Mignolo, Walter. *Local Histories/Global Designs*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
Miller Robinson, Fred. *The Comedy of Language: Studies in Modern Comic Literature*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.
Miller, Tyrus. *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars*. Berkeley: University of San Francisco Press, 1999.
Minh-ha, Trinh T. *Woman, Native, Other*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
Moi, Toril, ed. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
Molinero, Rita. "Arenas en el jardín de las delicias". *Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia*. Ed. Reinaldo Sánchez. Miami: Universal, 1994: 129-137.
Moraga, Cherríe & Gloria Anzaldúa. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. New York: Women of Color Press, 1981.
Moraña, Mabel, ed. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*. Santiago de Chile: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
Moraru, Christian. *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. Albany: State University of New York Press, 2001.
Morciras. Alberto. *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham & London: Duke University Press, 2001.
Morrell, David. *John Barth: An Introduction*. The Pennsylvania State University, 1976.
Morris, Christopher. "Barth and Lacan: The World of the Moebius Strip". *Critique* (XVII: 1), 1975: 69-76.
Morris, Wesley. *Toward a New Historicism*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
Morrison, Jago. *Contemporary Fiction*. London & New York: Routledge, 2003.
Morse, Richard M. *New World Soundings: Culture and Ideology in the Americas*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1989.
Morson, Gary Saul & Caryl Emerson. eds. *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*. Evanston: Northwestern University Press, 1989.
Morte, Warren. *Playtexts: Ludics in Contemporary Literature*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1995.
Mulkay, Michael. *On Humour: its Nature and its Place in Modern Society*. Cambridge: Blackwell, 1988.
Mustazza, Leonard. *The Critical Response to Kurt Vonnegut*. Westport: Greenwood, 1994.
Nagy-Zekmi, Silvia. "La Cuba homotextual de Arenas: deseo y poder en *Antes que anochezca*". *Sexualidad y nación*. Ed. Daniel Balderston. Pittsburg: Biblioteca de América, 2000: 213-221.
Nealon, Jeffrey & Susan Searls Giroux. *A Theory Toolbox: Critical Concepts for the Humanities, Arts and Social Sciences*. Oxford: Rowman & Littlefield, 2003.
Negrín, María Luisa. *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas*. Lewiston: Edwin Mellen, 2000.
Nelson, Ardis L. *Cabrera Infante in the Menippean Tradition*. Juan de la Cuesta, 1983.
Nemoianu, Virgil. *Multicomparative Theory. Definitions, Realities*. New York: Countil on National Literatures, 1996.
Neustadt, Robert. *(Con)Fusing Signs and Postmodern Positions*. New York & London: Garland, 1999.
New, Melvyn. *Laurence Sterne as Satirist*. Indiantown: University of Florida Press, 1969.

Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston: Northwestern University Press, 1985.
Newman, David, ed. *Boundaries, Territory and Postmodernity*. London. Portland: Frank Cass, 1999.
Nietzsche, Friedrich. *La voluntad de poder*. Vol. VI. Madrid: Aguilar, 1966.
—. *Más allá del bien y del mal* (1886). Madrid: Edaf, 1979.
Noguerol Jiménez, Francisca. *La trampa en la sonrisa (Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso)*. Universidad de Sevilla, 1995.
Nokes, David. *Raillery and Satire*. Brighton: Harvester, 1987.
Norris, Christopher. *Against Relativism: Philosophy of Science, Deconstruction and Critical Theory*. Oxford & Malden: Blackwell, 1997.
—. *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War*. London: Lawrence & Wishart, 1998.
Ocasio, Rafael. *Cuba's Political and Sexual Outlaw: Reinaldo Arenas*. Gainesville: University of Florida Press, 2003.
O'Donnell, Patrick. *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*. Durham & London: Duke University Press, 2000.
Ogborn, Jane & Peter Buckroyd, eds. *Satire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
Olderman, Raymond. *Beyond the Waste Land: A Study of the American Novel in the Nineteen-Sixties*. New Haven & London: Yale University Press, 1972.
Oliver, Kelly, ed. *The Portable Kristeva*. New York: Columbia University Press, 2002.
Olsen, Lance. *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.
Olson, Elder. *The Theory of Comedy*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1968.
O'Neill, Patrick. "The Comedy of Entropy: The Contexts of Black Humor". *Canadian Review of Comparative Literature* (10:2). 1983: 145-66.
—. *The Comedy of Entropy: Humor, Narrative, Reading*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.
Oring, Elliott. *Engaging Humor*. University of Illinois Press, 2003.
Oviedo, José Miguel. "Laughing is a Serious Matter". *Review: Latin American Literature and Arts* (35), July-December 1985: 7-9.
—. *Historia de la literatura hispanoamericana: de Borges al presente* (v. 4). Madrid: Alianza, 2001.
Ortega, Julio. *Convergencias/Divergencias/Incidencias*. Barcelona: Tusquets, 1973.
—. *El principio radical de lo nuevo: postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, 1994.
Owens, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (1992). Berkeley: University of California Press, 1994.
Padilla, Raúl, ed. *Visiones cortazarianas: historia, política y literatura hacia el fin del milenio*. México: Aguilar, 1996.
Palmer, Jerry. *Taking Humour Seriously*. London & New York: Routledge, 1994.
Palmeri, Frank. *Satire in Narrative: Petronius, Swift, Gibbon, Melville, and Pynchon*. Austin: University of Texas Press, 1990.
—. "The Metamorphoses of Satire in Eighteenth-Century Narrative". *Comparative Literature* (48: 3), Summer 1996: 237.
Parkinson Zamora, Lois. *The Usable Past: The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
Paulson, Ronald. *The Fictions of Satire*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967.
—. *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*. New Haven & London: Yale University Press, 1968.
—. *Satire: Modern Essays on Criticism*. Englewood Cliffs: The Johns Hopkins University Press, 1971.
Payne, F. Anne. *Chaucer and Menippean Satire*. University of Wisconsin Press, 1981.
Payne, Michael. *Reading Theory: An Introduction to Lacan, Derrida and Kristeva*. Oxford & Cambridge: Blackwell, 1993.
Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad* (1950). Madrid: Cátedra, 2003.
—. *In Search of the Present/La búsqueda del presente*. 1990 Nobel Lecture. New York & London: Harvest, 1990.
Paz Soldán, Edmundo & Debra A. Castillo, eds. *Latin America Literature and Mass Media*. New York: Garland, 2001.
Pérez Firmat, Gustavo. *Literature and Liminality: Festive Readings in Hispanic Literature*. Duke University Press, 1986.
—. *Do the Americas Have a Common Literature?* Durham & London: Duke University Press, 1990.
Pérez Lasheras, Antonio. *Fustigat mores. Hacia el concepto de sátira en el siglo XVII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994.

Pérez Torres, Rafael. "Ethnicity, Ethics, and Latino Aesthetics". *American Literary History* (12). Oxford: Oxford University Press, 2000.
Perrino, Mark. "Marketing Insults: Wyndham Lewis and the Arthur Press". Hofstra University: *Twentieth Century Literature* (41: 1), Spring 1995: 54.
Peters, Michael A. *Poststructuralism, Marxism, and Neoliberalism: Between Theory and Politics*. Lanham & Oxford: Rowman, 2001.
Petr, Pavel. *Comic Relations: Studies in the Comic, Satire and Parody*. New York: Peter Lang, 1985.
Pettersson, Bo. *The World According to Kurt Vonnegut: Moral Paradox and Narrative Form*. Abo: Abo Akademi University Press, 1994.
Pinsker, Sanford. *Between Two Worlds: The American Novel in the 1960's*. New York: Whitson, 1980.
Poblete, Juan. "Homogeneización y heterogeneización en el debate sobre la modernidad y la pos/modernidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (XXI: 42), 1995: 115-130.
Pollard, Arthurd. *Satire*. London: Methuen, 1970.
Power Dudden, Arthur, ed. *American Humor*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1987.
Pratt, Alan R. *Black Humor: Critical Essays*. New York & London: Garland, 1993.
Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992). New York & London: Routledge, 2003.
Preston, Thomas R. *Not in Timon's Manner: Feeling, Misanthropy, and Satire in Eighteenth-Century England*. Alabama: University Press of Alabama, 1975.
Pulgarín, Amalia. *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista*. Madrid: Fundamentos, 1995.
Puttenham, George. "Arte of English Poesie". *Elizabethan Critical Essays*. Ed. G. G. Smith. London: University of Chicago Press, 1904: 27-32.
Quendler, Christian. *From Romantic Irony to Postmodernist Metafiction: A Contribution to the History of Literary Self-Reflexivity in its Philosophical Context*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
Rajan, Tilottama. *Deconstruction: The Remainders of Phenomenology (Sartre, Derrida, Foucault, Baudrillard)*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
Ramage, Edwin S. *Roman Satirists and Their Satire*. Park Ridge: Noyes, 1974.
Randolph, Mary Claire. "The Structural Design of Formal Verse Satire". *PQ* (21), 1942: 368-384.
Rawson, Claude, ed. *English Satire and the Satiric Tradition*. Oxford: Blackwell, 1984.
—. *Order from Confusion Sprung: Studies in Eighteenth-Century Literature from Swift to Cowper*. London: George Allen & Unwin, 1985.
—. *Satire and Sentiment: 1660-1830*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
Readings, Bill & Bennet Schaber. *Postmodernism Across the Ages: Essays for a Postmodernity That Wasn't Born Yesterday*. Syracuse University Press, 1993.
Reed, Peter J. & Marc Leeds, eds. *The Vonnegut Chronicles: Interviews and Essays*. Westport: Greenwood, 1996.
Relihan, Joel C. *Ancient Menippean Satire*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
Rice, Philip & Patricia Waugh. *Modern Literary Theory* (1989). London: Arnold, 2001.
Richard, Nelly. *La estratificación en los márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1989.
Richter, Johann Paul Friedrich (Jean Paul). *Horn of Oberon: School for Aesthetics* (1804). Introd. & trad. Margaret Hale. Detroit: Wayne State University Press, 1973.
Richter, David H. *Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literature*. Boston: St. Martin's Press, 1994.
Ricardou, Jean. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1973.
Ricoeur, Paul. *The Reality of the Historical Past*. Milwaukee: Marquette University Press, 1984.
Rincón, Carlos. "Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano". Lima: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (XV: 29), 1989: 61-64.
Robinson, Fred Miller. *Comic Moments*. Athens: University of Georgia Press, 1992.
Rodríguez Adrados, Francisco. *Orígenes de la lírica griega*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente, 1976.
—. *Lírica griega arcaica*. Madrid: Gredos, 1980.
Rodríguez Monegal, Emir. "Tradition of Laughter". *Review: Latin American Literature and Arts* (35), July-December 1985: 3-6.
Rodríguez Ortiz, Óscar. "Reinaldo Arenas después del alba". *Escandalar* (4:1), enero-marzo 1981: 74-75.
Rorty, Richard. *Objectivity, Relativism, and Truth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
—. *The Post-Modern and the Post-Industrial: A Critical Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
Rosenheim, Edward. *Swift and the Satirist's Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.
Rostagno, Irene. *Searching for Recognition: The Promotion of Latin American Literature in the United States*. Westport: Greenwood, 1997.

Roy, Joaquín. *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona: Peninsular, 1974.
Rozencvaig, Perla. *Reinaldo Arenas: narrativa de transgresión*. Oaxaca: Oasis, 1986.
Rubin, Louis D. *The Comic Imagination in American Literature*. Rutgers University Press, 1973.
Rudd, Niall. *Themes in Roman Satire*. Norman & London: University of Oklahoma Press, 1986.
Russell, Frances Theresa. *Satire in the Victorian Novel*. New York: Macmillan, 1920.
Sacks, Sheldon. *Fiction and the Shape of Belief*. Berkeley: University of California Press, 1966.
Sadowski-Smith, Claudia. *Globalization on the Line: Culture, Capital, and Citizenship at U.S. Borders*. New York: Palgrave, 2002.
Safer, Elaine B. *The Contemporary American Comic Epic: The Novels of Barth, Pynchon, Gaddis, and Kesey*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.
Said, Edward. *The World, the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
—. *Culture and Imperialism* (1993). London: Vintage, 1994.
—. *Orientalism* (1978). London & New York: Penguin, 2003.
Saldívar, José David. *The Dialectics of our America: Genealogy, Cultural Critique, and Literary History*. Durham & London: Duke University Press, 1991.
—. *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press, 1997.
Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
Sangari, Kumkum. "The Politics of the Possible". *The Post-Colonial Studies Reader*. New York & London: Routledge, 1995: 143-147.
Santarcangeli, Paolo. *Homo ridens: estetica, filologia, psicologia, storia del comico*. Firenze: Leo S. Olschki, 1989.
Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Athens: University of Georgia Press, 1993.
Schatt, Stanley. *Kurt Vonnegut, Jr*. Boston: Twayne's United States Authors Series, 1976.
Schickel, Richard. "*The Floating Opera*". *Critique* (VII: 2), 1963: 53-67.
Scholes, Robert. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press, 1966.
—. *Fabulation and Metafiction*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1979.
Scott, Steven D. *The Gamefulness of American Postmodernism: John Barth and Louise Erdrich*. New York: Peter Lang, 2000.
Schulz, Max F. *Black Humor Fiction of the Sixties*. Athens: Ohio University Press, 1973.
Seidel, Michael. *Satiric Inheritance: Rabelais to Sterne*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
Selden, Raman. *English Verse Satire 1590-1765*. London: George Allen & Unwin, 1978.
Sellers, Susan, ed. *The Hélène Cixous Reader*. London & New York: Routledge, 1994.
Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.
Shulman, Max. "American Humor: Its Cause and Cure". *The Yale Review*. Autumn 1961: 119-124.
Silverman, Hugh J. *Between Hermeneutics, Textualities and Deconstruction*. New York & London: Routledge, 1994.
Sim, Stuart. *The Routledge Companion to Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1999.
Simon, Richard Keller. *The Labyrinth of the Comic*. Austin: University Presses of Florida, 1985.
Simpson, David. *The Academic Postmodern and the Rule of Literature: A Report on Half-Knowledge*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1995.
Singh, Sukhbir. *The Survivor in Contemporary American Fiction: Below, Updike, Malamud, Vonnegut*. Delhi: B. R. Publishing Corporation, 1991.
Skidmore, Thomas E. & Peter H. Smith. *Modern Latin America*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1989.
Sklodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1991.
Sloane, David E. E., ed. *New Directions in American Humor*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1998.
Slusser, George, ed. *Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative*. Athens & London: University of Georgia Press, 1992.
Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotype: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
Smith, Gregory Bruce. *Nietzsche, Heidegger and the Transition to Postmodernity*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
Smith, Herbert F. "Barth's *Endless Road*". *Critique*, (VII: 2), 1963: 68-76.
Smyth, Edmund J., ed. *Postmodernism and Contemporary Fiction*. London: Batsford, 1991.
Snyder, John. *Prospects of Power: Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*. Lexington: University Press of Kentucky, 1991.

Sommer, Doris. "A Rhetoric of Particularism". *Proceed with Caution when Engaged by Minority Writing in the Americas*. Cambridge: Harvard University Press, 1999: 1-31.
Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays* (1961). New York: Dell, 1966.
—. *A Barthes Reader* (1982). London: Vintage, 1993.
Soto, Francisco. *Reinaldo Arenas: The Pentagonia*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.
—. *Reinaldo Arenas*. New York: Tawyne Publishers, 1998.
Southgate, Beverley. *Why Bother with History?* Harlow: Longman, 2000.
Spivak, Gayatry Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.
Stack, Frank. *Pope and Horace: Studies in Imitation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
Stark, John O. *The Literature of Exhaustion: Borges, Navokov, and Barth*. Durham: Duke University Press, 1974.
Sturrock, John, ed. *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
—. *Structuralism* (1986). London: Blackwell, 2003.
Sukenik, Ronald. *The Death of the Novel*. Fiction Collective Two, 2003.
Sullivan, J. P. "La sátira". *El legado de Roma*. Ed. Richard Jenkyns. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1995: 197-223.
Swanson, Donald, ed. *The Companion to Latin American Studies*. New York: Arnold, 2003.
Sypher, Wylie, ed. *Comedy: "An Essay on Comedy" by George Meredith, "Laughter" by Henri Bergson* (1956). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.
Tanner, Tony. *City of Words: American Fiction 1950-1970*. London: Jonathan Cape, 1971.
Test, George A, ed. *Satire Newsletter*. Vols. I-VIII. New York: State University Press, 1963-1971.
—. *Satire: Spirit and Art*. Tampa: University of South Florida Press, 1991.
Tharpe, Jac. *John Barth: The Comic Sublimity of Paradox*. Southern Illinois University Press, 1974.
Thomas, Brook. *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
Thompson, John B., ed. *Paul Ricoeur: Hermeneutics & the Human Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
Tilton, John W. *Cosmic Satire in the Contemporary Novel*. London: Bucknell University Press, 1977.
Tittler, Jonathan. *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1984.
Tobin, Patricia D. *John Barth and the Anxiety of Continuance*. University of Pennsylvania Press, 1992.
Todorov, Tzvetan. "The Origin of Genres". *New Literary History*, vol.8. Charlottesville: The Johns Hopkins University Press, 1976: 159-169.
—. *Introduction to Poetics* (1968). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.
Torrance, Robert M. *The Comic Hero*. Cambridge & London: Harvard University Press, 1978.
Trachtenberg, Alan. "Barth and Hawkes: Two Fabulists". *Critique: Studies in Modern Fiction* (VI: 2), 1963: 4-17.
Urbina, Nicasio. "La risa como representación del horror en la obra de Reinaldo Arenas". *The Americas Review: A Review of Hispanic Literature* (19: 2), Summer 1991: 94-103.
Valero, Roberto. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Miami: University of Miami, 1991.
Valle-Killeen, Suzanne Dolores. *The Satiric Perspective: A Structural Analysis of Late Medieval, Early Renaissance Satiric Treatises*. New York: Senda Nueva de Ediciones, 1980.
Van Rooy, C. A. *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*. Leiden: E. J. Brill, 1966.
Varsava, Jerry A. *Contingent Meanings: Postmodern Fiction, Mimesis, and the Reader*. Tallahassee: The Florida State University Press, 1990.
Vattimo, Giovanni. *The End of Modernity* (1985). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.
—. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1990.
Vees-Gulani, Susanne. "Diagnosing Billy Pilgrim: A Psychiatric Approach to Kurt Vonnegut *Slaughterhouse-Five*". *Critique* (44:2) Winter 2003: 175-184.
Volek, Emil. "La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas". *Revista Iberoamericana* (51) 1985: 125-148.
Von Albrecht, Michael. *Historia de la literatura romana*. Volumen I. Barcelona: Herder, 1997.
Walker, Hugh. *English Satire and Satirists*. New York: Octagon, 1972.
Walkiewicz, E. P. *John Barth*. Twayne's United States Authors Series (505): Twayne Publishers, 1986.
Walsh, Richard. *Novel Arguments: Reading Innovative American Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
Walter, Benjamin. *Illumination*. New York: Harcourt, 1968.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984). London & New York: Routledge, 2001.
—. *Practising Postmodernism. Reading Modernism*. London & New York: Edward Arnold, 1992.
Weinbrot, Howard. *Eighteenth-Century Satire: Essays on Text and Context from Dryden to Peter Pindar*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
Weisenburger, Steven. *Fables of Subversion. Satire and the American Novel. 1939-1980*. Georgia: University of Georgia Press, 1995.
Wheale, Nigel, ed. *The Postmodern Arts: An Introductory Reader* (1995). London & New York: Routledge, 2003.
White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1973.
—. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
Wight Duff, J. *Roman Satire: Its Outlook on Social Life*. Hamden: Archon, 1964.
Williams, Raymond. *The Sociology of Culture* (1981). Chicago: University of Chicago Press, 1995.
Williams, Raymond Leslie. *The Novel in the Americas*. University Press Colorado, 1992.
—. *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture, and the Crisis of Truth*. New York: St. Martin's Press, 1996.
Winston, Mathew. "Black Humor: To Weep with Laughing". *Black Humor: Critical Essays*. Ed. Alan Pratt. New York & London: Garland, 1993: 249-268.
Witke, Charles. *Latin Satire: The Structure of Persuasion*. Leiden: E. J. Brill, 1970.
Wolfe, Cary. *Critical Environments: Postmodern Theory and the Pragmatics of the "Outside"*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
Wolfe, Humbert. "Satire". *The Criterion* (vol. IX), 1929-1930: 7-22.
Wolfreys, Julian, ed. *Literary Theories: A Reader and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
Worcester, David. *The Art of Satire*. Cambridge: Harvard University Press, 1940.
Young, Richard A., ed. *Latin American Postmodernisms*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
Yovanovich, Gordana. *Julio Cortázar's Carácter Mosaic*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
—. *Play and the Picaresque: "Lazarillo de Tormes", "Libro de Manuel", and "Match Ball"*. Toronto & London: University of Toronto Press, 1999.
Yúdice, George. "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?". Lima: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (XV-29), 1989: 105-128.
Yúdice, George, Jean Franco & Juan Flores, eds. *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis & London: Cultural Politics, 1992.
Yurkievich, Saúl. *La movediza modernidad*. Madrid: Santillana, 1996.
Zagorin, Perez. "History, the Referent, and Narrative: Reflections on Postmodernism Now". *History and Theory* (38), 1999: 1-24.
Zavarzadeh, Mas'ud. *The Mythopoeic Reality: The Post-War American Non-fiction Novel*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1976.
Ziegler, Heide. *John Barth*. London: Methuen, 1987.
Zima, Peter V. *Deconstruction and Critical Theory*. London & New York: Continuum, 2002.
Zimbardo, Rose A. *At Zero Point: Discourse, Culture and Satire in Restoration England*. University Press of Kentucky, 1998.
Zurbrugg, Nicholas. *The Parameters of Postmodernism*. London: Routledge, 1993.

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

1. Carme Manuel, *Guía bibliográfica para el estudio de la literatura norteamericana*
2. Carme Manuel, ed., *Teaching American Literature in Spanish Universities*
3. Russell DiNapoli, *The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's Works in the American Theater*
4. José Beltrán, *Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana*
5. Nieves Alberola, *Texto y deconstrucción en la literatura norteamericana postmoderna*
6. Maria Ruth Noriega, *Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction*
7. Belén Vidal, *Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation*
8. Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*
9. Antonio Lastra, *La Constitución americana y el arte de escribir*
10. Yvonne Shafer, *The Changing American Theater: Mainstream and Marginal, Past and Present*
11. Vicente Cervera y Antonio Lastra, eds., *Los reinos de Santayana*
12. David Hamilton, *Textualities: Essays on Poetry in the United States*
13. Carme Manuel and Paul S. Derrick, eds., *Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy*
14. Maurice A. Lee, *The Aesthetics of Le Roi Jones/Amiri Baraka: The Rebel Poet*
15. Xavier García Raffi, *Alfred North Whitehead: un metafísico atípico*
16. Carmen Rueda Ramos, *Voice in the South: Female Identity and Language in Lee Smith's Fiction*
17. Maurice A. Lee, *The Image of Women in Literature of the Harlem Renaissance*
18. Paul Scott Derrick, *"We Stand Before the Secret of the World": Traces Along the Pathway of American Romanticism*
19. Javier Alcoriza, *El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams*
20. J. Hillis Miller, *Zero Plus One*
21. Francisco Collado, *El orden del caos: literatura, política y posthumanidad en la narrativa de Thomas Pynchon*
22. Ana María Fraile Marcos, *Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston*
23. Suzanne Greenslade, *Under the Magnolias: Growing Up White in the South*
24. Miriam López and Mª Dolores Narbona, eds., *Women's Contribution to Nineteenth Century American Theatre*
25. Susana Mª Jiménez Placer, *Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto*
26. Fabio L. Vericat, *From Physics to Metaphysics: Philosophy and Allegory in the Critical Writings of T. S. Eliot*
27. Juan J. Coy, *Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana* (I)
28. Juan J. Coy, *Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana* (II)
29. Antonio Lastra, Emerson transcendens. *La trascendencia de Emerson*
30. Juan I. Guijarro y Ramón Espejo, eds., *Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio*

31. Manuel Vela Rodríguez, *La lucha contra el nihilismo: la recuperación platónica de Stanley Rosen*

32. Jesús Ángel González López, *La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulps', cine y cómics*

33. Mercedes Peñalba, *Sinclair Lewis: la ironía como conciencia crítica*

34. Gabriel Torres Chalk, *Robert Lowell: la mirada de Aquiles*

35. Antonio Lastra, *Herencias straussianas*

36. Mª Rosario Ferrer Gimeno, *El viaje de Helen Hanff a* 84, Charing Cross Road

37. Fernando Beltrán Llavador, *La encendida memoria: aproximación a Thomas Merton*

38. Carme Manuel, *La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas N. Page*

39. Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brigido, *La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo*

40. Douglas Edward LaPrade, *Censura y recepción de Hemingway en España*

41. Elvira del Pozo Aviñó, ed., *Integralism, Altruism and Reconstruction: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin*

42. Carolina Núñez Puente, *Feminism and Dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin*

43. Rosa María Díez Cobo, *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*

44. María Frías, José Liste and Begoña Simal, eds., *Ethics and Ethnicity in the Literature of the United States*

45. María del Guadalupe Davidson, *The Rhetoric of Race: Towards a Revolutionary Construction of Black Identity*